
العدد الثالث والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الافتتاحية

كي لا يكون البديل
العودة إلى مراكز محو الأمية !!

في كتابة " السوبر تخلف " يقول الكاتب حسن عجمي " الشعب المتخلف هو الشعب الذي لا ينتج ما هو مفيد للبشرية وللعالم، أما الشعب السوبر متخلف فهو الشعب الذي يطور التخلف، وذلك من خلال تقديم الجهل على أنه علم، ونحن العرب والمسلمين نحيا اليوم في عصر السوبر متخلف، فنحن نستخدم العلم من أجل التجهيل ".

وفي محاضره له بمنتدى عبد الحميد شومان في عاصمتنا الأردنية حول " واقع الترجمة في الوطن العربي " قال رئيس المركز القومي للترجمة بجمهورية مصر العربية الدكتور جابر عصفور " إن كل ما ترجمه العرب منذ عصر المأمون لا يصل إلى ما تترجمه إسبانيا في عام واحد ".

وفي الاحتفالية العالمية بيوم الكتاب وحقوق المؤلف والتي صادفت في الثالث والعشرين من شهر نيسان الماضي أشارت إحصائية لليونسكو إلى تدهور خطير في معدل القراءة لدى العرب بشكل عام، بحيث أن الخط البياني الهابط يكاد يصل إلى أدنى مستوى في العالم أجمع، أي بمعدل كتاب واحد لأكثر من ثلاثمائة ألف شخص في المنطقة العربية، وأن كل ما يستهلكه العالم العربي من ورق في صناعة الكتب – أي كتب – يكاد يوازي ما تستهلكه دار نشر أوروبية واحدة.

هذه إحصائيات محايدة، ولا يضمر أصحابها الشر لوطننا العربي، ولا تدخل في نطاق المؤامرة على حاضرنا أو مستقبلنا، وإذا كانت كذلك، وهي بالفعل صحيحة جداً، فما هو موقف المثقفين منها، ومن تداعياتها وانعكاساتها الخطيرة على المدى المنظور، وإذا استمر الوضع على ما هو عليه خاصة وأن هناك إجماعاً على تدني مستوى التعليم الجامعي، وتراجع مستوى الإقبال على المطالعة، وبالمقابل تزايد " هستيري " على مشاهدة المحطات الفضائية التي تروج للرداءة الفنية على مختلف أجناسها، مستخدمة كافة الوسائل البذيئة التي تخدش الحياء العام والخاص لاستقطاب النشىء الجديد على متابعتها والإصغاء لبرامجها والتفاعل على ما تقدمه للمشاهد بما يدغدغ عواطفه واحتياجاته الجنسية المكبوتة.

أليس من حقنا أن نتساءل ثانية عن دور الروابط والهيئات والمؤسسات ذات العلاقة بالشأن الثقافي في مواجهة هذا الخراب الذي إذا امتد لعقد وعقدين قادمين فإننا سنكون أمام كارثة لا تقل خطورة عن تفشي الأمية التي كانت سائدة وبمعدلات مرتفعة جداً في الكثير من أقطارنا العربية..؟ وهل سيأتي اليوم الذي ستنطلق الدعوات من الغيورين على ثقافتنا وهويتنا العربية بالعودة مجدداً لافتتاح مراكز لمحو الأمية، في طول هذا الوطن العربي وعرضه في زمن تشهد فيه أمتنا ذروة الاختراعات التكنولوجية من حولها ولا تحرك ساكناً للاستفادة من خبرات من يصنعونها ويصدرونها لنا بأقل التكاليف لكي ننعم بميزاتها الحياتية لنا على مختلف الأصعدة !!.

أسئلة كثيرة مهمة، ولكن الأهم منها هو في كيفية التعامل معها والإجابة على استحقاقاتها الخطيرة.

رئيس التحرير



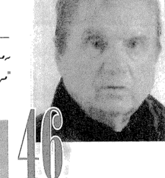
الغلاف الأول: للفنان المغربي محمد ملال

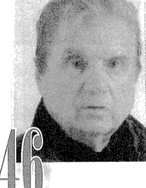
الغلاف الخارجي أخير

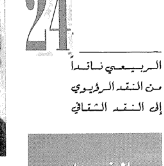
للفنان: مهنا الدرة



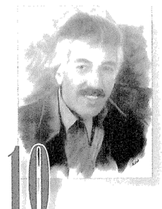












المحتويات



AMMAN 143

ايار / ٢٠٠٧

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى



شعرية التحول في قصيدة
ضوء على الإيقاع..







64

تمثلات
الشاشة في الأدب

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

التصميم/الاخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً . ولا تقبل المجلة اية مادة من اي
كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

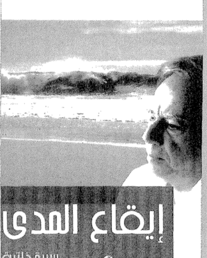
A.C.P
الرأي
مطابع الرأي التجارية

العلاّمة الدكتور محمود السمرة:

الشعر يزدهر في طفولة الأمم وكلما تقدمت الأمم أخذ الشعر في الانحسار

حاوره: د. أحمد النعيمي*

نيسان أجمل الشهور ومُبدع الحدائق والجنائن، في الأول منه بدأت هذا الحوار مع العلامة الأستاذ الدكتور محمود السمرة. وما من عربي يجهل هذا الاسم العربي الذي خطّ حروفاً كبيرة على صفحة المدى، وأشعل شموعاً كثيرة في حياتنا الثقافية والأكاديمية، فللاسم وَقْعُه وإيقاعه، وحين يُعلِّمك صاحبه حرفاً، فإنه لا يفعل ذلك لكي تكون له عبداً، بل لكي تعلم حرفين.



وعلى الرغم من أنني زرت السمرة عشرات المرات، فإنها المرة الأولى التي أحاوره فيها على هذه الشاكلة، لذلك خصصنا لهذا الحوار ثلاثة لقاءات. وما من مرة زرته فيها ومررت بحديقة منزله إلاّ سحرني عطرها، كما أنه ما من مرة تأملت كتبه إلاّ سحرني علمه وأدهشتني قدرته على متابعة كل جديد، وشعرت أنني أمام شاب تجاوز الثمانين من عمره وما زال يضيء عتمة الوقت بمصابيح الكلمة، فعلى مكتبه كتب بالعربية وأخرى بالانجليزية، وجميعها طازجة أو ابنة عامها هذا والأعوام القليلة السابقة: كتب لباولو كويلو، وأورهان باموق، وعلاء الأسواني، وآخر مجموعة قصصية لكاتب هذه السطور.

نيسان الذي وصفناه بأجمل الشهور فيه ولد السمرة، وتحديداً في العشرين منه عام ١٩٢٣، أمّا مكان الولادة فهو قرية الطنطورة التي ترتبط بالطريق الساحلي الممتد بين حيفا ويافا .. بدأ السمرة حياته العملية بعد حصوله على الدكتوراه من لندن نائباً لرئيس تحرير مجلة العربي. كان ذلك في عام ١٩٥٨، ولم يترك العمل فيها إلاّ عام ١٩٦٤ عندما جاء ليعمل أستاذاً للأدب الحديث في الجامعة الأردنية، وهي الجامعة التي أصبح رئيسها فيما بعد، ثم صار وزيراً للثقافة، ليعود بعد الوزارة رئيساً لجامعة البتراء التي ما إن ترك رئاستها حتى عاد إلى الجامعة الأردنية أستاذ شرف.

في هذا الحوار يبدي السمرة آراءه في كثير من القضايا الأدبية والفكرية والثقافية والحياتية والمستقبلية، وهو في هذا كله عميق الرؤية، ثاقب البصر والبصيرة، واضح في لغته، لا يقول كلاماً يحتمل تأويلين، ولا يترك فكرة واحدة تُطل برأسين، إذْ لفكرته رأس واحد وتأويل واحد، يقولها بتواضع العالم وامتلاء العارف.

هنا يتحدث السمرة عن الشعر والموسيقى والرواية والسيرة وأدب الاعتراف والهزيمة، وطفولة الأمم، كما يتحدث عن الكتاب الورقي، ودوره في تأسيس مجلة العربي، وثمة كلام عن المتمردين، ومستقبل البشرية والعرب وسوى ذلك.

• اسمح لي أن أضع يدي على كتف الشمس، أو أضع يدي في يدها ونتجول معاً في هذي البلاد العريقة، وأن نجدك مصادفة على شاطىء الطنطورة تعالج أحزان الوقت وتتبادل مع المدى النظرات و الأفكار، ماذا ستقول لنا حين نضع يدينا على كتفيك، ونسألك عن لحظات قدومك إلى هذا العالم؟

- الطنطورة مهد الروح وعاشقة البحر، فيها كانت ولادتي، وعن سيرتها تحدثت في سيرتي .. أتذكرها الآن، وأتذكر البحر الهائج شتاء، وموجه يصطدم بجدران المنازل الواقعة بمحاذاته. كان صوت الموج رفيقنا في النهار وسامرنا في الليل. حتى الهواء

في قريتي ألطف منه في غيرها. رملها لجينٌ مذاب وترابها زعفران .. كان بحرها يُرغي ويُزبد شتاء فيحيل القرية إلى شبه جزيرة مطوقة من ثلاث جهات، لا يربطها باليابسة سوى شرقيّها، ثم تختلط مياه البحر بمياه المطر ليكوّنا منطقة واسعة تغمرها المياه، يسبح فيها البط، وينمو وسطها نبات يسمى السّمار، كان نباتاً قاسي العود، لذلك فإن نساء القرية ينقعْنَهُ، ويصبغنه بألوان زاهية، ثم يجدلن منه أطباقاً وصحوناً جميلة. في هذه الأجواء تعلمت السباحة دون معلم، واصطدت السمك بطنجرة الطبخ.

● والآن ماذا تقول؟

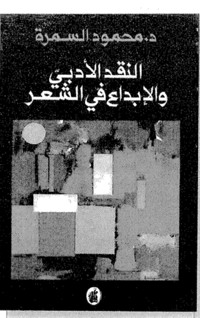
- أقول لنفسي ولغيري إن المثابرة والتصميم هما طريقنا إلى النهوض، لكن يجب الانتباه إلى أن الفكر النيِّر الذي ينطلق من مقولات العقل لا من الأوهام، هو ما ينبغي أن يكون دعامة تلك المثابرة، وهذا التصميم.

● صدرت سيرتك الذاتية، وهي تحمل عنوان: «إيقاع المدى». وهذه السيرة إضافة جديدة إلى سير العظماء والخالدين. وتقول فيها من جملة ماتقول: «واستقرّ في خاطري أن المهم هو كيف تكتب، وليس عمّن تكتب». وهذه عبارة واضحة في فكرتها ومغزاها، ولكني أريد تعليقاً إضافياً عليها.

- ذكرت في سيرتي أنني قرأت كتاب «يوميات إنسان عادي» لتشيخوف، فقد جعل تشيخوف من حياة إنسان عادي قصة ممتعة. وعندما بدأت في قراءتها استغرقتني حتى إنني لم أترك الكتاب حتى أنهيته. وهذا يعني أننا قد نكتب عن عظيم من العظماء كتابة تافهة، ونكتب عن إنسان عادي كتابة خالدة، لأن الكتابة الفنية الجيدة هي الباقية.

● تعرضت في طفولتك لثلاثة حوادث كادت تودي بحياتك، وتفاصيل هذه الحوادث مدونة في سيرتك الذاتية.. كيف تنظر لهذه العلاقة بين الإنسان وقدره؟

- صحيح أن الإنسان ابن ظروفه، ولكنه في الوقت نفسه ابن همته، ذلك أن الظروف المحيطة بنا لا تلغي دورنا الشخصي في صنع مصائرنا .. مَنْ يظن أنه صانع قدره مخطيء،



ومَنْ يلغي دور الإنسان ينكر الأعمال العظيمة التي قام بها هذا الإنسان، فمثلاً لا يملك الإنسان أن يحدد مكان ولادته وموته، ولكنه يستطيع أن يرسم لحياته طريقاً يؤدي به إلى التميز والتفوق، أي أن أحمد النعيمي ابن ظروفه، ولكنه في الوقت نفسه ابن همته وقدراته الفردية.

● هذا سؤال لك فيه خياران، إمّا أن تعمم أو تخصص، فصورة المرأة في سيرتك الذاتية ناصعة البياض: إنها الصبر والاخلاص والحنان والوفاء.. أمك فاطمة - رحمها الله - كانت هكذا، وزوجتك سهام - أطال الله عمرها - هكذا أيضاً، لذلك دعني أسألك عن هذه المعاني الكبرى، ولنبدأ بالأم؟

- الأم هي مصدر الحنان، وهي التي تغرس فينا الصفات التي تجعلنا متميزين في هذه الحياة. والزوجة عامل رئيسي فيما يصير إليه الإنسان.. فالزوجة قادرة على أن تكون عنصر بناء للرجل، ولكن عندها قدرة خارقة إذا

الموسيقى موجودة في كل كتابة بما في ذلك الكتابة النثرية.

كانت سيئة على تدمير هذا الرجل، فإذا رأيت إنساناً يصدر عن فكرٍ متزن يدفع إلى التقدم، فما ذلك إلا لأن زوجته هيأت له ظروفاً مناسبة. وللأم دور رئيسي في تحلي الإنسان بنفسية متفتحة مطمئنة تنشد الخير، ولذلك يصدُق إلى حدٍّ كبير قول مَنْ قال: وراء كل عظيم امرأة .. سواء أكانت زوجة أم أمّاً.

● سيرتك الذاتية أمامي، وقد قرأتها أكثر من مرة. وهي مسيرة تدل على أنك كنت طموحاً، ولم تكن متمرداً، مع ذلك فقد ألفت كتاباً بعنوان: «متمردون: أدباء وفنانون»، فهل تختلف مع المتمردين، أم تختلف عنهم، أم أن ظروفاً معينة حالت بينك وبين أن تكون متمرداً؟

- أنا طموح، وفي مواقف كثيرة تمنيت لو كنت متمرداً، ولكني لم أكن .. ليس فقط في ا لكتابة، ولكن في حياتي أيضاً، فحين استعرض حياتي الآن ألوم نفسي لأنني لم أكن متمرداً في بعض المواقف، وأنني آثرت السلامة، ولعلي عنيت بالكتابة عن المتمردين؛ لأنني كنت أتمنى لو كنت مثلهم.

● لقد حرصتَ - ما استطعت إلى ذلك سبيلاً - على الابتعاد عن عالم السياسة، على الرغم من أن السياسة كثيراً ما جاءتك إلى باب بيتك فتعففت عنها، وحين أصبحت وزيراً بدوت كما لو كنت ضيفاً على عالم السياسة . . ألم تجد في عالم السياسة ما يغريك بالالتصاق فيه؟

- أعتقد أن الانسان لا يجوز أن يقف موقفاً سالباً من القضايا المصيرية لأمته، وأنّ مِنْ واجب المثقف أن يكون له رأي فيما يراه لخير الأمة، لكني ضد الغوغائية في السياسة، وهذه صفة عامة في معظم الذين يتصدون للكتابة في السياسة .. السياسة هي مصيري ومصيرك، لذلك لا يجوز أن نكون غير مبالين عندما نتناولها، بل يجب أن نكون عقلانيين، وهذه صفة تكاد تكون غائبة عن مقولات كثير من السياسيين.

● لقد انغمست في العمل الإداري الأكاديمي عشرات السنين، ما بين نائب للرئيس، ثم رئيس للجامعة الأردنية، فرئيس لجامعة البتراء، كيف ترى تأثير العمل الإداري على

المفكر والباحث والمبدع؟

– لي رأي في هذا الموضوع مخالف لآراء الآخرين .. الآخرون يرون أنه من الأفضل للأستاذ الجامعي أن يتفرغ للتدريس فقط، وأنا أرى – انطلاقاً من تجربتي – أن العمل الإداري عالم آخر غير العالم الأكاديمي، ولكنه يثري العمل الأكاديمي، فقد استفدت كثيراً من تجربتي الإدارية الطويلة، وتعرفت من خلالها إلى كثيرين في الداخل والخارج، واستفدت من حواري معهم، ففي الوزارة – على سبيل المثال – رأيت كيف تُدار الأمور من الداخل، واتصلت بأمور لولا تلك التجربة لما اقتربت منها .. وأظن أن الشخص الناجح هو الذي يستفيد من الادارة في عمله الأكاديمي، فحين كنت رئيساً للجامعة حرصت على أنْ أدرس نصاباً كاملاً، على الرغم من أنه لم يكن مطلوباً من أن أدرّس .. ويخطىء من يقول: إن العمل الإداري يشلّ الجانب الأكاديمي لأستاذ الجامعة .. فكثير من الكتب التي نشرتها كانت في أصلها محاضرات ألقيتها في طلبتي.

• لقد اجتاحت ثورة المعلومات والانترنت العالم، فبدأت الصحف والمجلات الورقية بالتراجع .. كيف تنظر إلى ثورة المعلومات هذه؟

– هناك مَنْ يرون أن الكتاب الورقي سيختفي في المستقبل، ولو حصل هذا لكان خسارة كبيرة للمعرفة، فالباحث يستطيع أن يعثر في الانترنت على كمٍّ من المعلومات غير المدروسة التي تساعده في بعض الجوانب، غير أن هذه المعلومات، لذلك لا شيء يعْدلُ الكتاب، فأنت تستطيع أن تنقلَ الكتاب من مكان لآخر، فيجلس معك، وينام معك، وهذا غير ممكن في حالة الكومبيوتر، لذلك أرى أن الذين يقولون بموت الكتاب مخطئون جداً.

• مَنْ يقرأ كتابيك «طه حسين» ثم «العقاد» يدرك أنك أنصفت طه حسين، وقد كان انصافاً مقروناً بالحب، كما أنصفت العقاد، ولكنه كان انصافاً مقروناً بالحياد، فما سر هذه الفجوة بين الحب والحياد؟

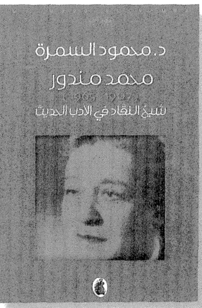
– هذا صحيح، فقد كتبت «طه حسين» بحب، لأنه هو الذي علمنا حرية الكلمة، وأنا أرى نفسي مثقفاً متجسداً في طه حسين، أمّا كتابي عن العقاد فقد جاء نتاجاً لعملية عقلية، لأن مآخذي على العقاد كثيرة، فالعقاد الفقير المعدم الذي لا يملك شيئاً لا نرى لهؤلاء المعدمين أثراً في كتاباته، بينما يمثل طه حسين القيم التي نحبها، وقد جسد في الشخصيات الروائية آراءه الإنسانية، ودافع من خلالها عن المظلومين والمسحوقين والمضطرين والفقراء.

> **قصيدة النثر تترك لك حرية التعبير عن أفكارك وعواطفك والقصيدة العمودية تقيدك بألف قيد وقيد.**

• كتابك عن طه حسين أوحى لي بأن الشبه بينكما كبير، فكلاكما مثقف تنويري .. هل من تعليق؟

– نعم، لقد أحببت طه حسين، لأن منطلقاته في الإنسان والمجتمع تجد صدى في نفسي.

• من طه حسين والعقاد دعنا ننتقل إلى محمد مندور، أو ما يُعرف بشيخ النقاد في الأدب الحديث، ففي كتابك عن مندور ناقشت باستفاضة مسألة وقوع النقد في مرحلة وسط بين العلم والإبداع، فلنتحدث عن هذه المسألة؟



– النقد الأدبي في مستوياته العليا هو فن وإبداع، والنقاد الكبار في الغرب مشهورون شهرة الكتاب في الفنون الأخرى .. وقد كان مندور عميق الثقافة النقدية، وكتبه إلى الآن تعتبر من الكتب الرائدة في النقد، ولا أنسى حديثه عن الشعر المهموس أي الشعر الذي يؤثر في النفس بما فيه من موسيقى لا بما فيه من صخب، وهو – أي الصخب – الشيء المحبب لدى القارىء العربي .. لقد كتب مندور عن فن الرواية وفن القصة في فترة مبكرة، وما كتبه كان شيئاً جديداً في ذلك الزمان، وهذه الكتابة هي التي بعثت الحياة النقدية زمنه، خاصة أنه كان يتناول الانتاج الأدبي الجديد بالنقد والتحليل. وله كتاب لطيف يتحدث فيه عن الشعر بعد شوقي وهو الكتاب الذي تناول فيه الشعراء المصريين الذين ظهروا بعد شوقي مثل محمود حسن اسماعيل وعلي محمود طه.

• لكن مندور تعرض لنقد جارح من بعض المبدعين المصريين؟

– فعلاً كان نقداً جارحاً، وقد طال الجوانب الشخصية في حياة مندور، وخاصة من نجيب محفوظ ومحمد يوسف نجم، فقد اتهماه بأنه كان يتاجر بالنقد، ويتلقى أموالاً من المؤلفين الذين يكتب عن أعمالهم الإبداعية .. وقد رسم نجيب محفوظ في «المرايا» صورة هزلية لمندور .. على كل حال يبقى مندور كاتباً بعث الحياة في عالم الأدب العربي.

• سوف أعود الآن إليك، فقد كتبت كل ما كتبت بلغة معاصرة، ابنة زمانها، لكن بعض الكتاب ما زالوا يكتبون بلغة الشنفرى .. يكتبون وكأن غبار الزمن ما زال على أكتافهم، كيف تنظر إلى العلاقة بين ما هو قديم وما هو معاصر من حيث التعبير اللغوي؟

– أسلوبي في الكتابة يدل على اللغة التي أحبها .. الكتابة فن .. والكتابة الجميلة بمستوى الموسيقى الجميلة. وأهم ما يجب أن يتصف به لكاتب هو أن يكون صادقاً مع نفسه، ثم عليه ن يبتعد عن العبارات المحفوظة أو

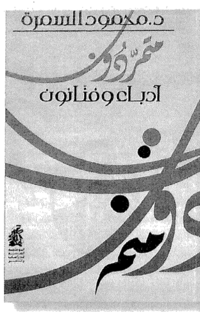
الكلاشيهات، لأن استعمال العبارة المحفوظة (الكلاشيه) يجعلني أشعر وكأنني أقرأ لإنسان آخر غير الذي أقرأ كلماته .. واللغة التي أحبها هي تلك التي تدخل إلى القلب والفكر دون استئذان، لذلك تجنبت أن أكتب أي عبارة أو أي كلمة غير مألوفة، ولو رأيت فيما أكتبه كلمة ليست ابنة عصرنا فإنني أشطبها، وأستبدلها بكلمة أخرى من نتاج حياتنا المعاصرة، وبهذا المعنى فإن الكتابة التي في بالي قد تبدو سهلة، لكن الكاتب لا يستطيع أن يملكها إلاّ بعد أن يحقق صفتين، وهما: الثقافة والدربة.

• دعنا نتحدث عن المسافة الفاصلة بين السيرة الذاتية وأدب الاعتراف، فقد نشر بعض الأدباء كتباً تناولت ما هو محرج في حياتهم الشخصية، ربما لأنهم أرادوا أن يبعثوا لنا رسالة مفادها أن الانسان ليس صفحة بيضاء، كيف تنظر إلى هذا اللون من الأدب؟

– كتاب السِّير الذاتية في الغرب لم يتورعوا عن الكتابة عن أدق حالاتهم، فلم يأبهوا بالمحظورات أو المسلمات، أمّا نحن فقد دخلنا ميدان السيرة الذاتية وفي بالنا المجتمع الذي نعيش فيه .. قد نكون صرحاء فيما نكتب، ولكننا نظل حريصين على ألاّ تخدش هذه الصراحة الذوق أو القيم. هذا يعني أننا نضع لاعترافاتنا خطوطاً حمراء لا نتجاوزها، بينما لا وجود لهذه الخطوط الحمراء في اعترافات الكتاب الغربيين.

• الا تعتقد أن تجاوز الخطوط الحمراء قد يؤذي الآخرين، كأن يؤذي أسرة المبدع مثلاً؟

– طبعاً، لذلك يُفضل أن يقفز الإنسان في حديثه عن نفسه عن الأمور التي يكرهها هو في نفسه، أو التي يكرهها الناس فيه .. خذ طه حسين مثلاً فقد كان صريحاً فيما كتب، لكن ما كتبه لا يسيء إليه ولا يسيء إلى أحد .. أنا أيضاً في كتابي (ايقاع المدى) كنت صريحاً جداً، وعرضت نفسي على حقيقتها دون أن أجرح أحداً أو أخدش حياءً.. لا يمكن للمرء أن يقول كل شيء، فهناك مناطق محظورة لا يستطيع الإنسان أن يبوح بها.



• ما أبرز نقد يمكن توجيهه لأدب الاعتراف؟

– لقد دخل إلى عالم الاعترافات مَنْ كان غير صادق، وهذا أسوأ ما يمكن أن تقع فيه الاعترافات .. والمسألة كلها إشكالية، فإذا وصفت نفسك بصفات غير حميدة وكنت صادقاً فإن كثيرين لن يقبلوا منك هذا، أمّا إذا وصفت نفسك بصفات حميدة وكنت غير صادق فإن كثيرين سيقبلون منك هذا، لذلك أرى أنّ الصدق أهم عامل في نجاح الكاتب.

• بعض المبدعين العرب اختبأوا خلف شخصيات روائية صنعوها من خيالهم، أمّا واقعها فقد كان يدل عليهم، وأبرز مثل على ذلك توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق)؟

– توفيق الحكيم لم يكتب اعترافات، فقد مسّ ظاهر الأمور دون أن يغوص فيها .. صحيح أن (عصفور من الشرق) هي حياته، وصحيح أن سهيل إدريس فعل مثلما فعل توفيق الحكيم، لكن مثل هذا الأمر ليس سوى (رواية) لبعض المواقف التي عاشها كل منهما .. وما كتباه ليس سيرة ذاتية كذلك، فالسيرة الذاتية تعني أن يكون الانسان واضحاً في أنه يكتب سيرته، حتى هذا الأمر لم يكن توفيق الحكيم وسهيل إدريس صريحين فيه، بينما نجد بودلير – مثلاً – يتحدث عن رذائله في منتهى الصراحة، أما نحن فاعترافاتنا لا تغوص في الأعماق، وهي لا تمسُّ إلاّ ظاهر الأمور، لأن الخوف من مجتمعاتنا حاضر في أذهاننا على نحو دائم، كما أننا حريصون على أن تظل صورتنا مقبولة في هذا المجتمع.

• يمكن لهذا الكلام أن يأخذنا للحديث عن الحضارة الغربية، فهل هي عدوتنا؟ هل هي صديقتنا؟ هل نلحق بها أم نحافظ على هويتنا الخاصة؟

– ما نعيش فيه اليوم، وما نستمتع به هو نتاج الحضارة الغربية، انظر إلى الأدوية، والموسيقى، والانتاج الأدبي الممتاز، والفكر الفلسفي، والعلوم بأشكالها وأنواعها، ولكن هذا لا يعني أن الحضارة الغربية خالية من المساوىء، بالعكس هناك مساوىء كثيرة لهذه الحضارة، فهي ما زالت توجه جيوشها لاحتلال أقطار أخرى، واستعباد الناس، ونهب أراضيهم وخيراتهم وهذه أمور كريهة جداً، لذلك علينا أن نعرف ما الذي يجب أخذه من هذه الحضارة، وما الذي يجب تركه .. ولعلك تتساءل: كيف لهذه الحضارة التي انتجت كل هذه الآداب والعلوم والفنون أن تسلك دروباً مدمرة للإنسان؟ وهذا أعجب ما في هذه الحضارة التي دأبت على أن تقيس بمقياسين، مقياس لها ومقياس للآخرين.

• ولكن الغرب اليوم مهتم بنشر الديمقراطية في العالم..؟

– لا .. ليس الأمر كذلك، فالغرب يهمه أن يكون هو ديمقراطياً، أما البلاد الأخرى فلا يهمه أن تكون ديمقراطية، بل ان الغربيين كثيراً ما حرصوا على أن تظل بعض البلاد غير ديمقراطية، لكي يسهل لهم السيطرة عليها، أو كي يجدوا مبررات للتدخل في شؤونها .. باختصار: الحضارة الغربية هي الوجه الجميل الذي نراه في حياتنا، والوجه القبيح الذي نراه الآن في عالمنا: العالم الثالث .. وما تدعيه أمريكا من رغبتها في نشر الديمقراطية ليس سوى ستار كاذب للسيطرة على النفط.

• هل نستطيع أن ندير ظهورنا للحضارة الغربية؟

– لا .. لا نستطيع أن ندير ظهورنا لها لأنها ليست شراً كلها، فالحسن منها هو الحضارة، والسيىء منها ليس بحضارة. ولا شك أنك إذا عشت في بلد كبريطانيا ستعشق الديمقراطية الموجودة فيها، وتنبهر بما يستمتع به



الإنسان من كرامة، والإنسان عندما يشعر أن له كرامة يُبدع.

● لننتقل من الحضارة الغربية إلى موضوع آخر، فقد كتبت سيرتك الذاتية ونشرتها، والسيرة عمل إبداعي، فهل لك محاولات إبداعية أخرى غير منشورة؟

– نعم .. كتبت شعراً، ففي مطلع حياتي الأدبية تصورت أنني سأكون شاعراً فكتبت القصائد، كما أنني حاولت كتابة القصة، لكن الدراسة الجامعية والتدريس الجامعي سلباني شوقي إلى الإبداع، فأن تكون أستاذاً في جامعة يعني أنه مطلوب منك أن تكتب أبحاثاً علمية، وهذه الأبحاث لا تترك مجالاً ولا وقتاً لممارسة ألوان الإبداع الأخرى .. وأظن أنني لو لم أكن أستاذاً جامعياً لكنت شاعراً أو كاتب قصة.

● هل ما زلت تحتفظ بأشعارك التي كتبتها؟

– أحتفظ بديوان شعر مخطوط.

● هل اخترت لهذا الديوان عنواناً؟

– نعم: «ألحان على وتر مشدود».

● قصائد هذا الديوان المخطوط هل هي تقليدية ذات شطرين .. هل تفعيلة .. أم ماذا؟

– قصائد هذا الديوان تنطلق من مفهوم الشعر، والشعر ما كان تعبيراً عن العاطفة.

● هل تعني أن قصائدك في «ألحان على وتر مشدود» قصائد نثر؟!

– نعم، هي قصائد نثر.

● هل تعتقد أن قصيدة النثر ستبقى؟

– هي الباقية، وذاك إنْ لم يمت فسيموت.

● ماذا تقول للشباب الذين يكتبون قصيدة النثر ويجدون صدوداً وعدم اعتراف من الباحثين والمجتمع المحيط بهم؟

– إذا كانوا موهوبين فعلاً فليستمروا .. كثير من الفنون الأدبية كانت غريبة في فترة من الفترات، ثم أصبحت هي الأصل.

● ما الذي دفعك لكتابة قصيدة النثر؟

– قصيدة النثر تترك لك حرية

دراسات أدبية

الدكتور محمود السمرة

العقّاد

دراسة أدبية







التعبير عن أفكارك وعواطفك، والقصيدة العمودية تقيدك بألف قيد وقيد.

● لكن كثيراً من الباحثين يرون أن قصيدة النثر تفتقر إلى الموسيقى؟

– الموسيقى موجودة في كل كتابة بما في ذلك الكتابة النثرية، ولعلك لاحظت أنني أراعي الموسيقى في كل ما أكتب، حتى فيما أكتبه من مقالات، ولكنها ليست الموسيقى الصاخبة؛ إنها الموسيقى التي تحسُّ بها دون أن تسمع صراخاً، ففي النثر الجيد موسيقى تطربك دون أن تدفعك للرقص.

● هل ما زال للشعر أهمية كبرى في عالم اليوم؟

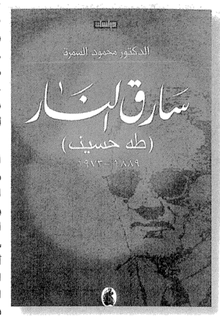
– يقولون إن الشعر يزدهر في طفولة الأمم، وكلما تقدّمت الأمم يأخذ الشعر في الانحسار لتحل محله القضايا الفكرية .. وإذا استعرضنا الشعر عند الأمم سنجد عند اليونان هوميروس، وعند العرب المتنبي، وعند الانجليز شكسبير، مما يعني أن الشعر مرحلة أولى في التحضّر... الآن لا محل للشعر عند الأمم الأوروبية، وإذا نشر شاعر أوروبي ديوان شعر فإن عدد النسخ التي تباع منه يظل محدوداً مهما كان ذلك الشاعر مشهوراً، وكذلك الحال في أمريكا، فلو نظرت إلى شاعر الهبيين «فرلانغته» ستجد أنه لم يبع من ديوانه الأخير إلاّ حوالي عشرة آلاف نسخة، على الرغم من أنه واحد من أشهر الشعراء العالميين .. ولعل ذلك يعود إلى أن الشعر هو لغة العاطفة، وكلما تقدم الإنسان في التحضر فإنه يزيح العاطفة .. لا أقول يمحوها ولكنه يزيحها.

● أهذا ما يفسر رواج الرواية؟

– نعم، الرواية أكثر مبيعاً: لأن مجتمع اليوم بات معقداً وكثير المشاكل، والرواية من أكثر الفنون قدرة على تناول هذه الحياة المعقدة، بينما تظل آفاق الشعر محدودة في هذا الإطار، هكذا تصبح الرواية سيدة الموقف حين نتحدث عن فنون الكلمة اليوم، وإذا كان «فرلانغته» لم يبع من ديوانه الأخير سوى عشرة آلاف نسخة، فإن ملايين النسخ تُباع من الرواية الناجحة في الغرب، وتطبع عدة طبعات في السنة الواحدة، وتُدّر على مؤلفها المال الوفير... ولعل هذا يدفعني إلى طرح السؤال التالي: هل سينتهي الشعر العربي كما انتهى الشعر الأوروبي أم أنه صلب لن ينزل عن عرشه؟

● لعل الإجابة عن سؤالك هذا تعتمد على مدى استعدادنا للتقدم في الحضارة، ولكني أريد أن أنتقل، إلى فكرة جديدة، وهي متعلقة ببعض النقاد الجدد، فقد بات من الصعب فهم لغتهم وأفكارهم .. ما رأيك؟

– آراء هؤلاء النقاد فعلاً غامضة، وغامضة جداً، وسبب هذا الغموض رغبة هؤلاء النقاد في أن يُدخلوا إلى نقدهم المعارف الحديثة من فلسفة وعلم جمال وعلم اجتماع... وغير هذا،



ولكي يفهمهم المرء فإنه يحتاج إلى أن تكون له صلة بكل هذه العلوم الحديثة. لذلك نجد أن المترجمين للنقد الغربي يترجمون كلمات وليس أفكاراً، بحيث يصبح فهم الترجمات العربية للنقد الغربي صعباً... أنا عندما أكتب أقوم بتبسيط آراء النقاد الغربيين، وأكتب عن هذه الآراء بلغة واضحة، أي أنني أقدم خلاصة الفكر النقدي ليتمكن القارئ من فهمها.

● ماذا عن الحداثة والتطور في الإبداع والفنون؟

– الفنون كلها متطورة بتطور الفكر الإنساني وحضارته، فلكل جيل ثقافته ومعارفه وموسيقاه، ودراسة الفن هي دراسة لتطور فكر الأمة ونظرتها الجمالية.

● ما أهمية أن يمتلك الناقد لغة أخرى؟

– الباحث والناقد في أيامنا هذه محتاج إلى أن يعرف لغة أخرى على الأقل، إضافة إلى لغته الأم، ولا بُدّ له من أن يكون على معرفة جيدة باللغة الانجليزية، فهي لغة عالمية، ومن خلالها يستطيع أن يتعرف إلى ما هو موجود عند الأمم الأخرى، ومن ذلك القضايا الأدبية، ومنها الأدب العربي، فقد كتب الغربيون من انجليز وفرنسيين واسبان وألمان وايطاليين دراسات قيمة عن تراثنا وأدبنا، وإذا تناول الباحث موضوعاً ولم يتصل بهذه الدراسات فإن بحثه يكون ناقصاً.

● سوف أنتقل إلى موضوع آخر، فأنت من الذين عاشوا هزيمة عام ١٩٤٨، ثم هزيمة عام ١٩٦٧، وقد تركت هاتان الهزيمتان أثراً كبيراً على أبناء جيلك، غير أني لاحظت من خلال مطالعاتي أن الهزيمة الثانية كانت أكثر مرارة؟

– الأدب الذي كتب في ظل هزيمة الـ ١٩٤٨، كان محدوداً بالنسبة لما كتب بعد هزيمة الـ ١٩٦٧، فبعد الهزيمة الأولى ساد اعتقاد بأنها هزيمة مؤقتة، وأن ما حدث ليس سوى جولة خسرها العرب، لكن الغلبة في نهاية الأمر ستكون لهم، غير أنّ الهزيمة الثانية أحدثت نوعاً من اليأس في نفوس الناس، ومنهم الكتاب، كما أن الأدب العربي كان قد شهد نوعاً من التطور في الفترة الممتدة بين الهزيمتين، بمعنى إذا كان للشعر دور كبير في التعبير عن المشكلات العربية، فإن الآداب تطورت بعد ذلك بازدياد اتصال العرب بالغرب، وأصبحت وسائل التعبير الكتابية عن هذا الواقع الجديد أكثر غنى.

● يمكن لنا أن ننتقل إلى الحديث عن تجربتك الصحفية، وأنا أقصد هنا مجلة العربي التي كنت نائباً لرئيس تحريرها منذ ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤، هل كان لهذه التجربة فائدة في حياتك الأدبية؟

– لا بد من الإشارة أولاً إلى أن مجلة العربي كانت يوم أن ظهرت فتحاً في الصحافة العربية، وقد أرادت الكويت أن تكون هذه المجلة هديتها إلى العالم العربي، وعند عودتي من لندن تعاونت مع الدكتور أحمد زكي للعمل على إصدار المجلة، ففكرنا في شكلها، وحجمها، واسمها، وموادها. وصدر العدد الأول في كانون الأول ١٩٥٨، وكان الدكتور أحمد زكي رئيس تحريرها وأنا نائب رئيس التحرير، أمّا عن انتشارها فقد قدّرنا أن يكون عشرة آلاف نسخة، ولكن عندما تركتها سنة ١٩٦٤ كان توزيعها ربع مليون نسخة أي أكثر من توزيع كل المجلات العربية الاسبوعية والشهرية... لقد أفادني العمل في الصحافة كثيراً، فحرصي على الوضوح فيما أكتب هو من تأثير الصحافة، وبقيت هذه الصفة معي وأنا أكتب في النقد الأدبي.. وأذكر أنني كنت أقضي وقتاً طويلاً في تحرير المقالات التي ترد من الكتاب لأجعل فهمها سهلاً على القارئ، فالعجيب أن كثيراً من الكتاب ومن أساتذة الجامعة ينسون أنهم إنما يكتبون لقارئ يريد أن يحصل على المعرفة في أقصر وقت. ومن فوائد عملي في مجلة العربي أنني تعرفت إلى أغلب الكتاب العرب، فلم تكن المجلة تعتمد في مادتها على ما يصلها من القراء، وإنما هي التي كانت تحدد موضوعات المقالات، فمثلاً نطلب من الكاتب المختص أن يكتب مقالاً في موضوع من الموضوعات، ثم نُحدد له القضايا التي سيعالجها في المقال وعدد كلمات المقال، ولم تكن المقالات تُنشر في المجلة إلاّ بعد موافقة الدكتور أحمد زكي وموافقتي، وكنا نحدد ما ينبغي علينا فعله لخمسة أعداد أو ستة قادمة. والدكتور أحمد زكي رحمه الله كان شخصية مرموقة، إنه رجل علم وأدب، كان وزيراً أيام الملك فاروق، وشغل منصب رئيس جامعة القاهرة، ورئيس تحرير مجلة الهلال، وهو أستاذ في الكيمياء وله أسلوب مميز في الكتابة جعل من خلاله العلم مادة قريبة من فهم القارئ العربي.

● سوف ننهي هذا الحوار بسؤال عن المستقبل.. كيف ترى المستقبل؟

– مستقبل البشرية في خطر، ولا شيء يدعو إلى التفاؤل، فصحيح أن أغلب شعوب العالم استقلت، ولكن هذا الاستقلال لم يجلب معه الرفاه، كما لم يجلب السعادة لهذه الشعوب؛ لأن هناك مشكلات أخرى ظهرت إلى الوجود، وأصبح الماء والغذاء والهواء أشياء معرضة للتلوث. ومن حيث أراد التقدم العلمي أن يكون لخير البشرية، فإن انسان اليوم استغل هذا التقدم لإلحاق الضرر بالبشرية لأسباب مادية وسلطوية. ومن المشاكل التي تعاني منها البشرية انفراد أمة واحدة بالسيطرة على العالم؛ لذلك أظن أن المستقبل لبلد مثل الصين.

● وماذا عن مستقبل العرب؟

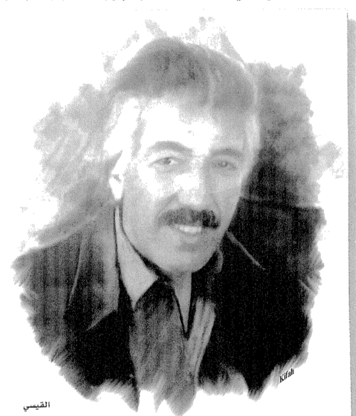
– أسمع كلاماً مكرراً أن الغلبة في النهاية للعرب، ولكن هذه الغلبة لا يمكن أن تتحقق إلاّ إذا عمل العرب على تطوير أنفسهم، وتغلبوا على حاضرهم، وأهّلوا أنفسهم بالأدوات اللازمة للانتصار في المستقبل، بمعنى أن الأمور لا تسير إلى الأحسن من ذاتيتها، وإنما يجب أن يكون هناك دافع ليجعلها أحسن.



ذكرياتٌ مع القيسي

د. إبراهيم خليل *

ها هي ذي السنواتُ تمضي. أربعُ تقريباً بالتمام، والكمال، مرّت على رحيله، وسدوه التراب، ثم دفنوه، وألقوا على مثواه القليل من الكلمات.. معبّرة، مُوجوعة، صحيحُ، لكنها سرعانَ ما تبدّدت في الهواء، مثل فقاقيع تعلو سَطحَ الماء لحظات، ثمَّ تتلاشى، تذوبُ في الزّبد، تفنى. سَنواتُ أرْبعُ، وأحدٌ يكادُ لا يتذكرَ القيْسي: الشاعرَ الذي جابَ الآفاقَ فعلاً، لا على الورَق حسْب. عازفَ الشّوارع الذي أغرقَ حساسيّتنا بشجَن الكلمة، ولوْعة الفراق.



القيسي

منذ عام ١٩٤٤ عندما رأى النور للمرة الأولى في بَلدة صَغيرة، دخلتْ التّاريخ، وخرجَتْ مِنَ الجغرافيا حينَ احتلها الصّهاينةُ عنوةً، وهدموها بقسوة. استبدل اسم (كفر عانة) اسماً آخر(أور يهودا) لأنّ اللغة هي الأخرى أداة مِنْ أدوات الاحْتلال، والمَحو، بيد المُنتصر. المُنتصرُ الذي لا يَكْتفي بالاعْتداء على النّاس، وتنفيذ مَجازره، لكنّهُ يعْتدي أيضاً على التّراب، وعلَى التاريخ، ويَعْتدي أيْضاً على الكلام.

أقولُ، منْذ ذلك الحين، وَنفسُ القيْسي تمتلئ ألماً، وشَجَناً، وحزْناً، وحِقداً، وتطلعاً لأمل يُومضُ برْقهُ منْ بعيد، كلما اقتربْنا منْ ذلك الوَميض، وظنَنّا أنه غدا على مرْمى حجَر، تبيّن أنه يمْعن في الابتعاد، إلى حدود المحال.

للقيْسي في رحلة العُمْر جوْلاتٌ، وجولات. في الجلزون، وفي رام الله، وسواهما، حتى حُدود الصّحْراء في السّعودية، والكويت، وليبيا، والمَغْرب، وثلوج سيرانفادا في الأندلس غربيّ العالم القديم. كلّ تلكَ المسافات لمْ تشْبعْ توْقه للسّفر. فحتى عندما حطتْ به رحالُ العمْر في أحد المستشفيات غائباً عنْ الوَعْي، كانَ يعدّ العدّة لسفر جديد آخر، كأنّ القيْسى هو من عناهُ الشاعرُ القديمُ بقوله:

ما آبَ من سفرٍ إلا وأزعجه
توْقٌ إلى سفرٍ بالبيْنِ يوجعهُ
كأنه بين ترحال ومرتحل
موكلٌ بفضاء الله يذرعه

عندما صدر ديوانُه الأول "راية في الريح" ١٩٦٨ كان قدْ نشرَ الكثير من قصائده في مجلات عدة، منها مجلة الآداب البيروتية. وكانتْ إحدى قصائد الديوان "الصّمْت والأسى". تلك التي استولتْ في حينه على إحساسي، ومشاعري. وحفظتُ مقاطع منها، وكنت أردّدها متذوقاً ما فيها من الإحساس المفعم – حقا – بالشّجن والأسى.. إلى جانب ما فيها من الإحساس بروعة الجرْس الموسيقيّ، والنغم، الذي يتواءمُ مع التجربة، وحساسيتها المفرطة. كنا قد خرجنا للتوّ من نكْسة الخامس منْ حزيرانِ – يونيو ١٩٦٧. وكانتْ مجلةُ الآداب – في ذلك الحين – هي المجلةُ

الوحيدةُ التي تلتقي على صفحاتها أقلامُ الشعراء، والكتّاب، والنقاد، والدارسين في الوطن العربيّ، من الماء إلى الماء. رجاء النقاش، وكان في ذلك الوقت ناقداً لامعاً، عُرف منذ تقديمه لديوان مدينة بلا قلب لأحمد عبد المعطي حجازي، سارع لتناول القصيدة في باب ثابت من أبواب المجلّة، هو بابُ: قرأتُ العددَ الماضي من الآداب.

وقد توقّف مطوّلا عند تلك القصيدة، الصّمْتُ والأسى، مؤكدا - فيما أذكرُ - أنّ تلك القصيدة، شهادةُ ميلاد لشاعر جيد سيكونُ له شأنٌ كبيرٌ في الشّعر الفلسطيني، والعربي. ويبدو أنّ تلك الكلمة انسحبَتْ تماما على شعره، فقصائده سرعانَ ما غزتْ الدّوْريات، وتوالت دواوينه في الصدور: خماسيّة الموْت والحياة، رياح عز الدين القسّام، وغيرها.. ولكنّ تشاغل القيسي بمطالب الحياة اليوميّة، والأسرة، واضطراره للسّفر الدائم، والعمل في مواقعَ شتّى: مدرّساً حينا، وحينا مذيعا، وكاتبَ نصوص، ومعدّاً للبرامج.. وهكذا.. ممّا صرفه أيضا عن العناية بتجربته الشعريّة، وحظها من الاهتمام النقدي. ففي الوقت الذي كان فيه منْ هم أقصرُ منه قامةً من الشعَراء تلتفّ حولهم زُمرٌ من النقدة، والمُسْتكْتَبين، ظلّ، هوَ، بعيداً عن هذه الأوْساط.

كانت أشعارُهُ، ودواوينُهُ، تملأ المجلات، وتنفدُ من المكتبات، دون أنْ تحظى تجربته بدراسة نقديّة جادة، كتلك التي تهافتَ فيها أصْحابُها على شعَراءَ آخرين تهافتَ الذّباب على الشراب، أوْ تهافت الفراش على الشّهاب. قال لي مرّة: إنّه لا يُحْسن الدعايَة لنفسه. فبعض الشعراء الذين يستوْحون قصائدهم من شعره هو، وكادَ يقول: يختلسون أفكارَه، وصوره، ورُموزه، أصبحوا أكثرَ منهُ شهرةً، والنقاد يهتمّون بدراسة شعْرهمْ أكثرَ من اهتمامهم بشعره. فكان جوابي: إنه لا يصحّ إلا الصحيح. وإنّ النقد الذي يُنشرُ - غالباً - في الصّحُف، ما هو إلا نقدٌ صحفيّ، لا هو ذو قيمة من حيثُ المضمونُ، ولا منْ حيْثُ الأسلوبُ، ولنْ يدومَ تأثيرهُ إلا بالقدر الذي يدومُ فيه تأثير هذا العدد، أو ذاك، من الصحيفة، في عقول القراء، ووجدانهم. أما الدراسات الحقّة، فهي التي لا ترتجل ارتجالاً، ولا تقالُ بديهة وانثيالاً، ولا تنشرُ في وسائطَ تتحكّم بها المحْسوبية، أوْ الرّشْوة.

> **كانت أشعاره ودواوينه تملأ المجلات وتنفد من المكتبات دون أن تحظى تجربته بدراسة نقدية جادة**

أخبرني مرة أنّ صديقه أحمد دحبور، الذي يشرف على مجلة البيادر الأدبية التي كانت قد بدأت تصدر في تونس منذ عام (١٩٩٠)، قرّر أخيراً، وبعد انتظار طال أمَدُه، وصبر نفدَ مَددُه، تخصيص صفحات من أحَد أعدادها القادمة لنشر دراسة حول شعره، مع مختارات من قصائده. وأضاف مقترحاً: إنه سيكون ممتناً إذا قمْت بإعداد تلك الدراسة، بشرط أن تكون طويلة، ومستوفاة.

وعلى الرّغم منْ أنّني لا أسْتجيبُ - في العادة - لما يطلبه منّي المؤلفون، سواءٌ أكانوا كتابَ قصص، أمْ كتابَ روايات، أمْ شعراءَ، وكثيرونَ يعْرفون ذلك عنّي، حتى باتوا يتحاشونَ الكلامَ إليّ في هذا الشأن، فقد وعدْت - على الرغم من ذلك - القيسي، لأنني فعلا كنت قد اعتزمتُ دراسَة شعْره.

ولم تمْض إلا أسابيع حتى كانتْ الدّراسَةُ مُعدّة للنشْر، وتمّ إرسالُها للمجلة عن طريق الأديب الكاتب فاروق وادي، الذي كانَ في حينه مشرفاً على مَجلة صامد الاقتصادي. ولكنّ المسئولين في مجلة بيادر، بمن فيهم أحمد دحبور، وغسان زقطان، وثالث لم أعُد أذكر اسمه، لم يأنسوا لتلك الدراسة، ولم يعجبْهم ما فيها منْ تحليل مُنصف لتجربة الشاعر، ومن ربْط بيْن بداياته، وما صدَرَ من دواوينه الأخيرة، ولم يُعْجبهم ما ورَدَ فيها منْ أمثلة، وشواهد، تصوّر، بصدْق، ما يتميّز به شعْرُهُ على سواهُ، فيما يتصل بالرؤية، أو الأسلوب، أو اللغة، أو الرّمز، أو الصورة، أو الصلة بين شعْره والتراث، أوْ ظاهرة التنوّع الأجْناسيّ. ومن قبيل التعطيل تمّ تأجيلُ نشر الملفّ مرارا(١). وعندما نُشر بعْد لأي، تمّت معاقبة الجاني - وهو صاحبُ الدّراسة - لما ارتكبه من إنصاف، ولما تجنّبَهُ من إجْحاف، بألا تصرف له مكافأة.

والذريعةُ الجاهزة، المحفوظة في دُرْج المجلة لمثل هذه الظروف، هي الأوضاعَ المالية لشعْب فلسطين.

وعندما قامَ القيسي بزيارة إلى فلسطين بعد اتفاق أوسلو آلمه ما لقيه من عقوق الأصدقاء في رام الله وغزة. وقد عبّر عن ذلك مراراً بشعره(٢)، مثلما عبّر مريد البرغوثي عن ذلك في كتابه "رأيْتُ رام الله"(٣).

وأكثر ما آلمه هو أنّ القائمين على القرار السياسي، والإداري، في المدينتين يُساوون بينه وبين غيره من صغار الشعراء الذين لا تتجاوز شهْرَتُهم حدود المدينتين، أو المبتدئين الذين لم تكتمل أدواتهم الفنية بَعْدُ، ولا يحْسنون نظم القريض.

آلمه، على سبيل المثال، أنْ يقدّم مُقترحا بإنشاء بيْت للشعر في رام الله على غرار التجْربة المَعْمول بها في تونس، والمغرب، ليتلقّف الاقتراح شاعر مبتدئٌ، فيصار إلى تنفيذ المقترح، وإسناد الإشراف على بيْت الشّعْر لذلك الشاعر، ويُترك القيسيّ خارج اللعبة، لا لشيء إلا لقُرْب ذلك المبتدئ منْ أصْحاب القرار.

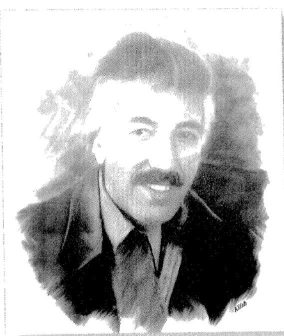
عندما بدأتْ مجلة الشّعراء بالصدور، واعتادت أنْ تخصص ملفاً في كلّ عدد من أعدادها لشاعر من شعراء فلسطين، ظننتُ أنها ستخصّص عدداً للقيسي، فليْسَ بمقدور أحَد، أيّاً كان، أنْ يتجاهل شاعراً في مثل منزلته، ومكانته. فكتبتُ دراسة مُستوفاة عن أثر لوركا في شعره مستخدما ما تيسّر لي من مصادر تتحدّث عن تجربة لوركا وشعْره، بالعربيّة والإنجليزية، وقمتُ بإرسال البحث المُطوّل مع الكاتب المعروف رشاد أبو شاور في أثناء زيارة له لرام الله. وانتظرتُ وقتاً غيْرَ قصير لمْ ينشرْ فيه البَحْثُ، ممّا



دعاني للاستفسار، فكانَ الجوابُ أنّ القيسي هاجم القائمينَ على المجلة، فكيفَ ينشرون دراسةً عنْهُ بمثل هذا الانصاف الذي يُعَدّ في مقاييسهمْ نوعاً من المجاملة؟

وقد نشر البحثُ بعدَ ذلكَ في مجلة علامات في النّقد التي تصدرُ عن النادي الأدبيّ في جُدّة(٤).

ظلّ القيسي، في الواقع، لا يتمتّع من تلك الإدارة بغير الظلال، وقد حالتْ بيروقراطية تلك الإدارة دون توفير العلاج المناسب له في الوقت المناسب، ممّا أدى إلى رحيله على تلك الصورة المأساوية المفجعة. فعلى الرّغم من إيماننا بقضاء الله، وقدَره، فإنّ الكثيرينَ يظنونَ – ولهمْ الحقّ في ذلك – أنّ القيسي كانَ بالإمكان إنقاذه، وأنّ حسّاده – وهمْ كثُرٌ – حالوا بينه وبين العلاج المجانيّ، في المستشفى، بتأخير الموافقة على إعفائه من التكاليف، ليصدر ذلك القرارُ متأخراً في صورة، أفضلُ ما يُقال فيها، أنها نوعٌ من رفْع العتب.



لقد مرّتْ سنواتٌ أربعٌ على رحيل القيسي، فماذا فعل أصدقاؤه، وأحباؤه، ومريدوه من تلامذته الذين كانوا يتقاطرون عليه زرافات، ووحداناً، مدّعين أنهم يقتفون أثرَه، وينهجون نهْجه في الشعر، والإبداع؟ قلْ ما تشاء عن الإدعاءات عن التأثر به، والسّيْر على نهجه، فليسَ هذا هو المهمّ، ولكنّ الأهمّ هو: هلْ أقاموا ندْوةً واحدة – خلا حفل التأبين الذي حاول كثيرون منهُمْ تعْطيلهُ، وتأخيرَه، لإحياء ذكراه، ودراسة شعْره، دراسةً جديدة؟ هلْ قام قليلٌ منهم، أو كثير، ونهضوا لجمْع أشْعاره التي لمْ تنشرْ، لينقحوها، ويصدروها عنْ هذه الدار، أو تلك؟ وما الذي يحولُ بينهم وبين تناول روايته الثانية بالعَرْض، والتنويه، وقد صدرتْ بعد رحيله مغتنمينَ الفرْصة، والمناسبة، تجديداً لذكراه، وتعبيراً عن وفائهم، وامتنانهم، لما قدّمه لهم، وأسْداه.

الشائعُ أنّ القيسي لم يكنْ كريما، ولا جواداً. وأنه لم يفتحْ أبواب منزله (مضافة) لكثيرين ممّن كانوا يقضون الأيام، والليالي، على موائد هذا الكاتب، أوْ ذاك. ومن الجائز، بَل من الثابت، أنّ القيْسي لمْ يكنْ معتدلاً في علاقاته العاطفيّة، والنسائيّة، وأنه كانَ أقربَ، في بعض الأحيان، إلى التهوّر، الذي يؤدّي لمزيد منَ الإحراج. ومن الثابت أيْضاً أنّه كانَ يحسّ – نوعا ما – بتضخّم الأنا، ويرى في شعْره شعراً فوْقَ شعْر الجميع، ولكنّ هذا لا يجوزُ أن يكون مسوّغاً للصمت، والعزوف عن تجديد ذكره، والعمل على نشْر أعماله غيْر المنشورة، والتفكير بإعداد الدراسات عنه، وعنْ شعره، لا سيّما منْ أولئك الذين كانَ له الفضلُ الأكبرُ في تقديمهم للصحافة الأدبية، والمجلات،

مرت سنوات أربع على رحيل القيسي فماذا فعل أصدقاؤه وأحباؤه، ومريدوه من تلامذته الذين كانوا يدعون أنهم يقتفون أثره وينهجون نهجه؟!

بلْ، وتقديمهم للمتنفّذين في دوائر ثقافية معينة، أصبحوا يتمتعون فيها بامتيازات عالية، لا تحصى، ولا تعدّ..

عندما جمعتُ ما كتبته، ونشرته عن شعْر القيْسي في كتاب بعنوان "محمد القيسي الشاعر والنصّ" صدرعام ١٩٩٨ عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشْر، سألني أحدُهم مُمازحاً: كم دفع لك القيسيُّ مقابلَ ذلك الكتاب؟ ثم استدرك فوراً، وقالَ: عفواً، أعرفُ أنّ القيسي ليسَ ممّن يدفعونَ شيئاً. وعندما تناولتُ القيْسي في أربعة فصول منْ كتابي الذي صدرَ بَعْد رحيله بثلاث سنوات، وهو كتابُ "من معالم الشّعر الحديث في فلسْطين وَالأردن"(٥) وأهديتُ الصّديقَ نفسه نسخةً من الكتاب، فاجأهُ ما فيه منْ فُصول عن القيسي، وشعْره، وعندما تكلم، متسائلاً، بادرْته على الفوْر:

-لا أظنّكَ ستخرجُ القيْسي منْ قبْره ليدْفعَ لي مُقابلَ هذه الدّراسات.

عندما فازَ القيْسي بجائزة ابن خفاجة الأندلسيّ، وجائزة عَرار، وَجائزة البابطين، حظيَ ببعْض المبالغ الماليّة الجيّدة، لكنّ كثيرين ظنّوا أنّ الجوائز التي فازَ بها كانتْ مشوبة ببَعْض الشّبهات. وإذا كانَ ذلك يصحّ على جائزة عرار، لأنها منحتْ له، في حينه، لأسباب انتخابية، لا شعريّة، إلا أنّ الأمْر في الجائزتيْن الأخريين مختلفٌ. فالقيْسي، أولاً وأخيراً، يستحقّ ما هو أكثرُ من تلك الجوائز. ظنّ مرّة أنّ بإمكانه التقدّم لجائزة سلطان العويس للشعر. وكانَ كثيرٌ من الأدباء، والنقاد، والشّعْراء، يتوافدون على منزل المرْحوم الدكتور إحسان عبّاس، زرافات ووحْداناً، لهذا الغرْض. بعْضهم فاز فعْلاً بجوائز، وبعْضهمْ لمْ يضعُفْ أملهُ بالفوز، إلا أنّ القيسي اعْتزمَ ذاتَ يوم أنّ يزورَ المرحوم إحْسان عبّاس، لهذا الغرض.

وكنتُ اعتزمُ اصطحابه مَعي لأنّ القيْسي لم تكن لديه سيّارة. واتفقنا على اللقاء في رابطة الكتاب لننطلقَ

من هناك. وعندما وصلتُ مبنى الرابطة في الموعد المحدّد، وجدته مُمْسكا بسمّاعة الهاتف، واستنتجْت من الكلام أنّ اتصالا هاتفيا جاءه من إحداهن، ولما استمرّ نحو ثلاثين دقيقة في ثرثرته الهاتفية تلك، اضْطُررْتُ لتركه، والذهاب إلى منزل المرحوم الدكتور عباس برفقة الكاتب القاصّ رشاد أبو شاوَر. وعندما سألني المرحوم إحسان عبّاس عن القيسي، ولماذا لم يجيءْ معي، قلت له الحقيقة، فضحك قائلا:

-القيْسي لنْ يتغيّر.

وكان كثيرونَ يتهامَسونَ عن ضعْف القيسي أمامَ الجنْس الآخر. وعن استعداده الدائم للتّضحيَة بأيّ موْعد مُسْبَق لقاءَ الحديثِ، أوْ الجلوسِ معَ امْرأةٍ.

بعدَ ذلكَ لمْ يُفكّر القيْسي فيما أعلمُ وأحْسَبُ بزيارة أخرى للمرحوم إحسان عبّاس. ولمْ يكرّر ترشيحَهُ للجائزة المذكورة، ظنّاً منْه أنّ الجائزة التي تُمنحُ لمنْ همْ أقلّ منهُ منزلةً، وأدنى قامةً، لعلاقة شخصية بهذا الكاتب، أوْ ذاكَ، جائزةٌ لا تستحقّ أنْ تكونَ من مطمَح الأنفُس، ولا مَسْرَحاً منْ مَسارح التأنّس.

قبَيْل رحيل القيسي بشهْر، أوْ أكثر، اتصل بي بوساطة الهاتف، ليخبرني أنه اشترى بيْتا (شقة) في حيّ المدينة الرياضيّة بعمان. وأنّ البيت يقع تقريباً مقابل المبنى المعروف باسم صرح الشهيد. وقال لي: بعْد أن ننتهي من التشطيبات النهائيّة - وهي محدودة جداً - والانتقال للسكن، وكان قبل ذلك قد باعَ منْزلهُ في الرّصيفة، وأقامَ في مَنزل مستأجر في ضاحية الأمير حسن، سوْف ندعُو الأصْدقاءَ، ونولمُ لهمْ، وسيكونُ ثمّة لقاءٌ دوْريّ مُنْتظمٌ مرّةً في كلّ شهْر، نتطارحُ فيه أحاديثَ الأدَب، والفكْر، والفنّ، بما يعود علينا، وعلى غيْرنا بالكثير الذي يُغْني ما نكْتبُ. ولمْ أرَه، ولمْ أسْمَعْه بعد ذلك.

وقد أخبرني الصديق الراحل خليل السواحري، بعد وفاة القيسي، أنه زاره مرة في دار الكرمل، وتعرّض في أثناء تلك الزيارة لمتاعبَ اضطرّته للذهاب إلى المستشفى. وقيل لي: إنه كانَ يُعاني من ارتفاع في الضّغْط، وأنّ القلب لديْه لمْ يكنْ على ما يُرام. سمعْتُ ذلكَ بعْد أنْ دخل في غيبوبته الأخيرة، وتأخّر الموافقة على علاجه في المستشفى.

وبعد وفاة القيسي بأشْهر، صدرتْ روايته الثانية "شرْفَةٌ في قفَص" وكانَ قد ذكر لي أنّ الرواية في حوزة سماح إدريس - دار الآداب، وأنّ من المتوقّع صدورها عام ٢٠٠٤. وبالفعل أنفذت دارُ الآداب، وبرّتْ، بما وعدَتْ. لكنّ القيسي لم تتحْ له رؤيتها منشورة.

في الرواية الكثيرُ ممّا كانَ يحْسُنُ به تجنّبُ ذكْره. وأودّ هنا أنْ أقولَ: إنّ الرواية الثانية ليْسَتْ بمتانة الأولى. ولا هي بقوة البناء الذي وجدناه في "حديقته السرية". إنّما نجدُ هنا قسْما يقربُ من الرّواية، وقسْماً آخرَ لا علاقةَ لُه بالفنّ القصصيّ، فضْلاً عن الروائيّ، وَهُوَ أشْبَه باعترافات، وانتقادات، يتطرّق فيها لعلاقته ببعْض الأشخاص المعروفين، من أمثال: يحيى يخلف، وأحمد دحبور، والمتوكل طه، وآخرين..

ومن غريب ما يُذكرُ أنّ أحد أصدقائه، وهو الكاتبُ رشاد أبو شاوَر، تطوّع لتوزيع النّسَخ، ولمْ يكنْ يعرفُ أنّ فيها بعْض التجنّي عليه، إذْ كانَ المؤلفُ قدْ تناولهُ في شيء منَ الغمْز واللمْز، ولم يدْركْ ذلك إلا بعْد أنْ قرأ الرّوايَة.

وقد قاربَ كلامُه عن هؤلاء أنْ يكونَ من قبيل النقد القاسي، والقدْح، الذي لا يُجيزُه العُرْف الأدبيّ، ولا يقبَلُ بوجوده في العمل الروائيّ الذي يُفْترضُ أنْ يكونَ - على الرّغْم من واقعيّته - نوْعاً منَ التخْييل. ولهذا وجدْنا في روايته الثانية "شُرْفَةٌ في قفص" عملا فجّاً بالمقارنة معَ روايته الأولى الحديقة السّرية. وعلى أيّ حال أسْتطيعُ الزّعْمَ بأنّ القيْسي في حديقته السريّة أثبَتَ أنه ناثرٌ بقدْر ما هو شاعرٌ، وأنّهُ روائيٌّ بالمُسْتوى الذي هوَ فيه كاتبُ سيرة. وأنه قارئٌ مثقّفٌ بالمُسْتوى الذي هوَ فيه فنّانٌ مبْدع.

فالقيسيّ، باتفاق، قارئٌ نهمٌ، شغفه بالاطلاع، واقتناء الكُتب، لا حدّ لهُ، ولا نهاية، وقد جرّه هذا الشّغفُ لاستعارة الكتب، والتمسك بها، وعدم إعادتها إلى مَنْ أعاروه. حدثَ أنني في سنة ١٩٨٧ زرْت الجماهيرية الليبيّة برفقة الفنان محمود طه، وكنّا مَدْعُوّيْن للمشارَكة في مؤتمر حوْل الحرية والإبداع في الوطن العرَبي، وكانَ المَجْلسُ القوميّ للثقافة العربيّة هو المنظّم لذلك المؤتمر الذي استمرّ بضْعَة أيام حضرته وفودٌ من الأقطار العربية كافة. وفي أثناء اللقاءات التي كانت تجْري على هامش الجلسَات، تعرّف إليّ كاتبٌ ليبيّ معروفٌ في بلاده، لكنه غير معروف في الخارج، وقد انسيْتُ اسْمه الآنَ. وفي أثناء الكلام صدرتْ منّي عبارةٌ استخلصَ منها مُحدّثي أنّ القيْسي صديقي، فطلبَ منّي على الفَوْر أنْ أبلغه رسالةً، تتلخّص في ضرورة إعادَة الكتُب التي استعارها القيْسي منه عندما كانَ في الجماهيرية. وعندما ذكرتُ الحكاية لبعْض الأصدقاء، فوجئتُ بأنّ الجميعَ متفقونَ على أنّ القيسي إذا استعار كتاباً فلا يمكن أنْ يعيده. فهو يعمل بالمثل الذي يقول: مجنونٌ منْ كانَ لديه كتابٌ فأعارَهُ، ومجنونٌ من استعارَ كتاباً منْ أحد فأعادَه.

رحمَ الله القيسي، فهو - في كلّ الأحوال - مبدعٌ يصدقُ عليْه القوْلُ: فنانٌ لكلّ أوَان.

• كاتب وأكاديمي أردني

هوامش:

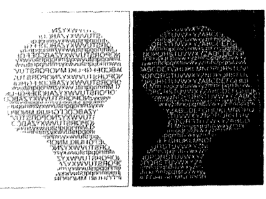
١. ظهرت الدراسة في العدد المزدوج ١٢/١١ س ٣ العام ١٩٩٣ ص ١١٤-١٣٠
٢. انظر = محمد القيسي: نائيٌ على أيامنا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦ ص ١١٠ وفي ذلك يقول:
تسألين لماذا اريحا وغزة
ولماذا أنا
تسألين عن السهم كيف انثنى
تسألين، وأصمت عنّي
وأقفرُ مني
سوى خفقة لا تبينُ
تؤرخ هَذا الضنى.
٣. انظر مريد البرغوثي، رأيت رام الله، دار الهلال، مصر، ط١، ١٩٩٧ وقد أشار فيه لارتماء المثقفين والكتاب في أحضان السلطة ارتماءً تاما أدعى إلى النفي والذوبان منه إلى الاستقلال الحقيقي.
٤. مج ١٠ ج ٤٠ حزيران - يونيو ٢٠٠١.
٥. إبراهيم خليل، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦ ص ١٠١، و ص١٧٥ و ص٢٢١ وص ٣٢٩.

مصدر المعنى..
سؤال "التأويل" الغربي الحديث!

د. جهاد عطا نعيسة *

من النص المقدس، إلى النص الأدبي، والتاريخي، والاجتماعي، والقانوني، والفلسفي، إلى النص الفني بأنواعه، إلى العالم بوصفه نصاً... قامت رحلة التفسير Interpretation والتأويل Hermeneutic الغربية بملاحقة مقاصد النص، الظاهرة أحياناً، والغامضة المتوارية أحياناً أخرى. وهي رحلة امتدت في التاريخ، منذ قرون تسبق الميلاد المسيحي حتى عصرنا هذا، الذي سيّد في عقود متتالية منه نظريات القراءة بأنواعها، بما تثيره من إشكالات فيما يتصل بالنصوص المقدسة أولاً، وفيما يتصل بتقاليد القراءة والتأويل التي سادت عشرات القرون قبلها ثانياً، رحلة تطرّفت بها السبل، وهي تمضي بين الحدّين الأعظمين: من تتويج المنتج (المؤلف)، قديماً، قاصداً ومقصوداً، على حقوق منتَجه، حتى نفيه في اللحظة المعاصرة هو ومقاصده خارج كل حق مكرّس. وهو سياق ليس خطياً بالتأكيد، بل حكمته توترات واستطالات واختراقات غير قليلة، فما هي المحطات الرئيسية التي رسمت الخطوط المحورية في الهرمنيوطيقا الغربية الحديثة (بوصفها اللحظة الأكثر حواراً وإشكالاً في آن، لاعتبارات كثيرة)، وكيف تبدّى خلاف المحاور هذا وحراكها زمنياً وتزامنياً؟





تحديدات مفهومية:

قد يكون علينا بادئ ذي بدء أن نحدد مفهوم "الهرمنيوطيقا" Hermeneutics بوصفها: حقلاً معرفياً وفلسفياً يرمي إلى الخوض في قضايا الفهم والتفسير، فيُعنى بتقصّي معاني الأشياء ذات المعاني، أو بسبل إدراكها على اختلاف أنواعها، نصوصاً وممارسات.

من جهة أخرى، وعبر ملاحظة المسار متعدد الحقول للهرمنيوطيقا، وأنماط ممارساتها وتجلياتها النظرية والإجرائية ، فإننا نجد أنفسنا معنيين أيضاً بتحديد ثلاثة تخصصات رئيسية لها، على الرغم مما في كل تأطير من نزوع رياضي تقنيني تنفر منه العلوم الإنسانية بعامة، مهما بلغت الحماسة لعلمنة مناهجها:

١ـ الهرمنيوطيقا الخاصة (Regional):

وهي الهرمنيوطيقا التي سبقت التأسيس المتفق عليه للهرمنيوطيقا الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر، إذ اختصّت بفروع مستقلة من فروع المعرفة (دين.. أدب.. حقوق.. تاريخ...إلخ)، وبحثت في الأسس السليمة لممارسة التأويل في كل منها على حدة، وحظرت إمكانية تعميم هذه الأسس، أو انتقالها من ميدان معرفي إلى آخر. يدخل في نطاق هذا التخصص كل الجهود التفسيرية القديمة بدءاً من التفسيرات الرواقية stoicisme للنصوص الهوميرية، حتى الجهود التفسيرية الأدبية المعاصرة على اختلاف توجهاتها، مروراً بالجهود التفسيرية الوسيطة

من طراز جهود القديس أوغسطين Augustin (٣٥٤-٤٣٠)م، في كتابه "في المذهب المسيحي" On Christian doctrine ، أو سواها.

٢- الهرمنيوطيقا العامة (General):

وهي التي تُعنى بالبحث في الأسس العامة للتفسير، دون الاقتصار على فرع مستقل منها. ربما تمثّل جهود عالم الكلام والرومانسي الألماني فريدريك شلايرماخر F. Schleiermacher (١٧٦٨-١٨٣٤)م، وخَلَفه الفيلسوف الألماني ويلهم ديلثاي W. Dilthey (١٨٣٣-١٩١١)م التأسيسَ الأهم على هذا الصعيد.

٣- الهرمنيوطيقا الفلسفية (Philosofical Hermeneutics):

وهي التي تُعنى بالتأمل الفلسفي لظاهرة الفهم والتأويل بعامة. ولعل الجهود الأبرز في هذا المضمار تعود إلى كل من الفلاسفة: مارتان هايدجر M. Heidegger (١٨٨٩-١٩٧٦)م، وهانز جورج غادامير H. G. Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢)م، وبول ريكور P. Ricoeur (١٩١٣-٢٠٠٤)م، والتفكيكي الشهير جاك ديريدا J. Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤)م.

سياق تاريخي:

طُرِحَت المشكلة الهرمنيوطيقية أولاً في حدود شرح النص؛ أي في إطار علم لفهم النص انطلاقاً من مقاصد مؤلفه. لكن هذا المنطلق أو الهدف تحديداً، كان لا بد أن يفسح في المجال لجملة تعالقات، بسبب من المؤثرات الفاعلة في الإطار الذي تحركت فيه الحدود الأساسية لها؛ فكل شرح، مهما استهدف جوهر النص ومقاصد مؤلفه، هو شرح مرتبط بشرط تاريخي ما زماناً ومكاناً، ومن ثم فليس متاحاً لموضوعيته أن تكون تامة، مهما بلغ طموح المؤوِّل في ذلك، بل هي مخترقة بهذا القدر أو ذاك، بإملاءات ومقتضيات هذا الشرط. إن قراءة الرواقية للأساطير اليونانية على قاعدة من المادة ومن التوجه الفلسفي، تتطلب هرمنيوطيقا تختلف عن التأويل الحاخامي للتوراة في كتب التفسير التوراتي القديمة ("الهالاشا"أو "الهاغادا")، كما أن تأويل الجيل الرسولي للتوراة على ضوء الحدث النصراني لا يمكن إلا أن تعطي تفسيرات مغايرة لأحداثه وشخصياته وقضاياه، كما يشير بول ريكور(١).

لقد تطورت الفاعلية الهيرونيوطيقية القديمة بوصفها تفسيراً وتأويلاً للنصوص في تجاوزها للتحليل النحوي والبلاغي لتأخذ طابع القراءة الاستعارية

وعلى الرغم من أن الكلمة اليونانية Hermeneutike قد استُخدمت منذ أفلاطون، لكن معادلها اللاتيني Hermeneutica لم ينتشر بوصفه مصطلحاً خاصاً يشير إلى فرع معرفي محدد، إلا في القرن السابع عشر، وذلك بعد صدور كتاب دون هاور D. Hauer عام ١٦٥٤م، الذي استخدمها في عنوانه: " التفسير المقدس، أو منهج شرح النصوص المقدسة"، الذي يضم . من موقع الغيرة على الدين وحماية النص المقدس من تعدد التفسيرات وتباينها بعد الانفتاح التفسيري بتأثير الدعوة البروتستانتية، وكما يشير العنوان نفسه - جملةَ القواعد التي يتعين على المفسرين اتباعها (٢).

لقد تطورت الفاعلية الهيرمنيوطيقية القديمة بوصفها تفسيراً وتأويلاً للنصوص، في تجاوزها للتحليل النحوي والبلاغي لتأخذ طابع القراءة الاستعارية؛ التي تستهدف في بحثها الوقوف على النوايا العميقة لمؤلفي هذه النصوص منذ التفسيرات الرواقية stoicism للنصوص الهوميرية، ثم التفسيرات التي خضعت لها نصوص فيرجيل وأوفيد، ثم تفسير دانتي لعمله الشعري "الكوميديا الإلهية"، وتفاسير الكتاب المقدس بعهدَيه القديم والجديد..إلخ. لكن هذا الهدف الذي لم يكن مسار خلاف في جوهره، قد تعرّض لمساءلات وحوار خصيب في رحلة التأويلية الحديثة، التي اتُّفق على تحديد لحظتها التاريخية الأهم مطلع القرن التاسع عشر. كما تقدّم. مع ظهور ما عُرِفَ بمحاضرات التأويل (١٨٠٤)م، ثم كتاب "التفسيرية العامة" عام ١٨١٩م لفريدريك شلايرماخر.

التأويلية الغربية الحديثة

سؤال المعنى: ١- توطئة:

"من الذي يصنع معنى الشيء ذي المعنى"؟ تحديدٌ جوهري تكشف فيه التأويلية عن نفسها فتتأمل سبل أدائها وأدواتها وغاياتها. وهو تحديدٌ حكَمَ مسارَ رحلة التأويل الغربية الحديثة، كما حكم مسار رحلته القديمة، وذلك فيما يمكن عدّه التجليات المحورية للحظاتها المهمة بعد تجاوز المعنى الأرسطي (نسبة إلى أرسطو Aristote: ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) التقليدي للتأويل ، بوصفه كل خطاب دال، نحو أنماط الرؤى التأويلية المختلفة: من التقصي التأويلي للنص للوقوف على النوايا العميقة لمؤلفه، إلى حقوق النص بوصفه منجزاً مستقلاً ببنيته ووحداته وعلاقاته الداخلية وقيمه، إلى تجسير العلاقة بين النص والمتلقي فيما يتصل بلقاء وتفاعل "أفق توقع" كل منهما بوصفهما نصَّين: "النص المقروء" و"نص القارئ"، إلى لانهائية المعنى في فرص تأويل لانهائي من قراءة إلى أخرى، إلى المشروع الجديد المعاصر الرامي إلى إعادة الاعتبار للمؤلف المنفي تاريخاً ومقاصد بعيداً عن نصه، المتجسد في بحوث ودراسات ونظريات جديدة، من طراز كتاب "مقصد المؤلف"، الذي ألفه ثلاثة من التأويليين الأكاديميين الغربيين والعرب البارزين (جيف متسشرلنج الكندي، وتانيا ديتوماسو الكندية ، وعارف النايض الليبي)، والذي



صدر في أمريكا عن دار لكسنجتون بوكس، في ميرلاند، عام ٢٠٠٤م. وهو عمل يعاود توجيه الاهتمام الأول في البحث التأويلي إلى المؤلف ومقاصده وجملة الشروط التي أنتج معاني نصّه/ نصوصه فيها.

سؤال المعنى: ٢ ـ لحظات مؤسِّسة:

عمد شلايرماخر في كتابيه المذكورين إلى تأسيس نظرية "فن" أو "صنعة إدراك" النصوص بعامة، وذلك فيما يمكن عدّه تتويجاً وتجميعاً وتنقيحاً للأسس والقواعد والإجراءات التأويلية السابقة في الفروع الإنسانية والمعرفية المختلفة، نحو بناء منهجي موحّد يجمع كل الإجراءات والمبادئ التي يتعين استخدامها للوصول إلى معاني النصوص على اختلاف حقولها (٣).

أقرَّ شلايرماخر مبدأ التأويل الذي يحيل على مقصد المؤلف، أو صاحب المنطوق بعامة، وهو ما حاول إعادة تأسيسه انطلاقاً من مقولته الشهيرة: "بمقدورنا أن نفهم المؤلف أكثر مما يفهم نفسه"، ومن توكيده أن التأويل هو ببساطة "فن الفهم"، الذي يقوم بتصويب سوء الفهم المحتمل مع كل محاولة للفهم والتأويل، والذي يملي تبعاً لذلك ضبط وتصويب وتنقيح مناهجه وأسسه.

لكن للممارسة التأويلية لدى شلايرماخر حيثياتها الخاصة الأخرى، فللحدْس في هذه الممارسة دوره المحوري؛ ذلك أن التأويل لا ينجز مهمته عبر التأمل الموضوعي في جملة الشروط التي تحيل على قصد المؤلف فحسب، بل لا بد له من لحظات نورانية تمرّ به يستشف منها معانيَ لا يفصح عنها ظاهر اللفظ؛ لحظات تنبئية حدْسية Divinatory تمكّنه من فهم فردية المؤلف من خلال أسلوبه (٤). وفي ذلك كله بقي هدف شلايرماخر إعادة تأسيس المقاصد الأساسية للمؤلف، وإعادة إنتاج معانيه التي تتوارى خلف ظاهر النص.

أما الفيلسوف الألماني ويلهلم ديلثاي، الذي اعتنق دعوة شلايرماخر وكتب سيرة حياته وفسّره في دراسته: "أصل الهرمنيوطيقا وتطورها" (١٩٠٠)م، والذي لم يخرج في جهوده في الحقل التأويلي عن هدف التأويل الذي أكده سلفه، بوصفه إعادة تأسيس لمقاصد المؤلف، فقد انصبّت جهوده باتجاه "ميتودولوجي" (منهجي) يطاول العلوم الإنسانية كافة، على نحو تجاوز معه الشاغلَ الهرمنيوطيقي المُحدد، باتجاه السعي إلى منح مناهج هذه العلوم يقينيةً تجعلها على قدم وساق مع علوم الطبيعة، يقينية لم يكن تحققها متاحاً في منظوره، إلا في تنقيح مناهجها السابقة واعتماد قواعد وأركان واضحة لها.

وإذ استهدف مشروع ديلثاي في منطلقه إنشاءَ نقد للمعرفة التاريخية، يعادل في قوته النقد الكانتي للمعرفة الطبيعية، فقد سعى إلى إخضاع الإجراءات المتناثرة للهرمنيوطيقا الكلاسيكية لهذا النقد (قانون التسلسل الداخلي للنص، وقانون السياق، وقانون المحيط الجغرافي، والعرقي، والاجتماعي...إلخ) (٥).

ما يجدر ذكره في سياق ذلك، هو تَوَصّل ديلثاي أثناء شرحه لنظرية التأويل إلى ما اصطَلح عليه بـ "الحلقة الهرمنيوطيقية Hermeneutical Circle"، وفحواها: إن فهم أجزاء أية وحدة لغوية في أي نص من النصوص يقوم على امتلاك حسٍّ مسبق بالمعنى الكلي له، لكن امتلاك المعنى الكلي يقوم على امتلاك معاني أجزائه. وهو مسار ليس مفرغاً أو جهنمياً؛ ذلك أننا نستطيع إنجاز تأويل أي نص من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلّي له وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية (٦). ولعل ما يميز مسار هذه الحلقة عن مسار شلايرماخر لفهم النصوص وتأويلها هو خلوه من أية قفزة حدسية، أو نورانية ميَّزت التناوُلَ الأول.

ما شغل هايدغر هو البحث عن معنى الوجود وطوّر رؤيته للقضية انطلاقاً من فهمه الوجودي المتأصل في النفس

سؤال المعنى: ٣ ـ تحوّل هام:

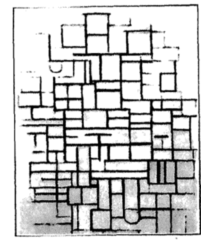
بعد سعي ديلثاي التنهيجي المذكور، ارتبطت الهيرمنيوطيقا بالظاهراتية Phenomenology عن طريق هايدغر فاتخذت طابعاً وجودياً، كشفت فيه عن وجود الذات التي تؤول (٧): إذ أوضح الفيلسوف الوجودي المثالي الألماني مارتان هايدجر، الذي نشر أول كتبه التي تشير صراحةً إلى التأويل: "الوجود والزمن" Time and Being عام ١٩٢٧م، عبّر الصراع الفلسفي بين ما يُسَمَّى "الفلسفة اللغَوية" التي ترمي إلى رد أصول الفكر إلى اللغة، وإلى التحقق من صدق العبارة بردِّها إلى الواقع الخارجي في كتاب صدر عام ١٩٥٩م بعنوان: "على الطريق إلى اللغة" On the Way to Language، أن مذهبه في كتابه الأول كان تأويلياً. وهو يورد المصطلح صراحةً: hermeneuein ، وحجته في ذلك، أن كل إنسان لديه إحساس بمعنى الوجود، فالوجود يتضمن عملية تفسير دائمة لا تتوقف. وهو في ذلك يلتقي بمذهب ديكارت Descartes (١٥٨٦ ـ ١٦٥٠)م، عن طاقة التفكير بوصفها دليلاً على الوجود (٨).

ما شغلَ هايدغر هو البحث عن معنى الوجود، وإذ كان مثل هذا البحث يعتمد في منظوره على الفهم الوجودي الفطري المتأصل في النفس، فقد طوَّر رؤيته للقضية انطلاقاً من ذلك، نحو وضع نظرية متكاملة للفهم تقوم على كونه طاقة تحكمها العوامل التاريخية؛ فالفهم تاريخي لأنه يرتبط بلحظة زمنية

يصدر فيها، ولأن مفاهيمنا الموروثة من التاريخ تؤثر في تفهمنا للنصوص، ومن ثم في تأويلها.

اللغة هي بيت الوجود house of being ، وفقاً لتعبيره، الذي أثار تحفّظ واحتجاجَ بعض معاصريه، إنها مناط البحث أولاً وأخيراً، والتعمق في هذا البحث سوف يمضي بنا إلى التأويل الذي يتفق مع فلسفة إدراك الوجود. هذا، وقد رأى أن ذلك كله يقوم على الدراسة الموضوعية للنصوص: الأدبية بخاصة.

في سياق هذا المنظور يعرض هايدغر تصوره المغاير للحلقة الهرمنيوطيقية: فلنا أن نبدأ من أي مكان على قطر هذه الدائرة في مسارنا التأويلي، وسنجد أننا نعود إليه من جديد. لنبدأ من الفهم مثلاً، بوصفه فهماً وجودياً للذات (الإدراك الحدْسي لوجودنا)، فإذا انطلقنا من هذا الفهم استطعنا إدراك الوجود بوصفه معنىً مجرداً، ومن ثم نعود إلى إدراك علاقة الوجود المجرد بالذات، ومن خلال ذلك نستطيع تأويل أي نص. أما إذا اخترنا أن نبدأ بالنص مهما تكن طبيعته، فإن عملية التأويل نفسها؛ أي النشاط الروحي والنفسي الذي يُمَكّننا من التأويل، سوف توصلنا إلى إدراك وجودنا، ثم إلى إدراك الوجود المجرد. وهكذا... (٩).



في البحث عن معنى الوجود، كان على هايدغر أن يمر بمعنى الفهم ويتوقف عنده. ولدى مروره هذا، كان عليه أن يمر بفهم النصوص، ومن ثم تأويلها. وبما أن الفهم هو تاريخي لديه، فقد كانت هذه التاريخية التي هي تاريخية الفهم تعود إلى لحظة المؤوِّل الساعي إلى الفهم.

لم يكن مهماً فيما يتصل بلحظة التأويل التاريخية هذه، العودة إلى لحظة تأويل منتِج النص نفسه (المؤلِّف) وهو في سياق إنتاجه الفني، أو النصي بعامة. ما دمنا في صدد تأويل عمل هو بين أيدينا ووجوده نفسه يثير أسئلة معناه، وليس وجود مؤلفه الذي لم يعد موجوداً في كثيرٍ من الحالات. كان هايدغر الحريصَ على بعث السؤال الفلسفي القديم المنسي بعد أفلاطون Platon (٤٢٧. ٣٤٧)ق.م، عن معنى الوجود، والذي تعثّر أو انساق في بحثه إلى البحث في التأويل الفني، من أهم العلامات الفلسفية التي ألهمت نظريات القراءة، والتفكيك الحديثة والمعاصرة.

وعلى الرغم مما يدين به الفيلسوف والجمالي الألماني هانز جورج غادامير H. G. Gadamer (١٩٠٠. ٢٠٠٢)م لآراء سلفه وأستاذه هايدغر، في تحليل الوجود الإنساني وما يتصل منه بقضية الفهم والتأويل، فإن هدف هايدغر غير المتحقق وهو إدراك معنى الوجود، لم يكن يشغله؛ فما يسعى إليه هو علم الفهم وليس علم الوجود. وبما أنه يَعدّ الفهمَ تأويلاً، فهو يصب جهده الفلسفي في تأمل ماهية هذا الفهم. كذلك فهو يبتعد عن هدف جهود ديلثاي التأويلية في بحث الثاني عن أسس منهجية تمنح العلوم الإنسانية يقينية العلوم التجريبية، باتجاه تأمّل التأويل نفسه في شروطه الوجودية. إن هدف هايدغر الوسيط وهو تأمل ماهية الفهم وطابعه التأويلي، في طريقه إلى هدفه النهائي وهو الإجابة عن معنى الوجود، هو الهدف النهائي لغادامير. هذه نقطة مفصلية تميّز جهد التلميذ عن جهد أستاذه (١٠).

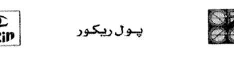
يتجاوز غادامير القضية التي تبناها شلايرماخر ليشير إلى أن هناك دوما "حقيقة ممكنة" نستخلصها من فاعلية قراءتنا للنص. فهنا ترتبط علاقة وثيقة بين المؤول والنص يصطلح عليها غادامير باسم "الحوار" (dialogue)، وهو امتداد لـ "الدازين" (Dasein) الهايدغري الشهير: أي الفكرة التي تجعل من "الكائن- في- العالم" أو "الكائن-هنا" عنصرا حيويا وفعالا في علاقته الحوارية مع مفهوم "الكائن-مع- الآخر" (Mitsein) (١١).

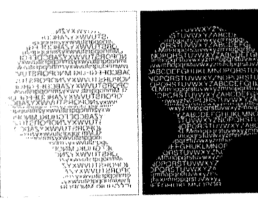
وإذا كان غادامير يتحدث عن الفهم كتجربة ونشاط، فهو، كما يقول عن نفسه، لا يقصد الفهم بالمعنى السيكولوجي للكلمة، الذي ناضل من أجله شلايرماخر، والذي يهدف إلى تطابق فعلي بين الفهم الناتج عن القراءة وما أراد المؤلف قوله ضمن قصدية موحدة، بل يقصد الفهم بوصفه انصهار آفاق دلالية وسيلان معان مبعثرة عن النص . المنبع. فليس هناك أي تطابق بين قصد المؤول وقصد المؤلف؛ وإنما مجرد ممارسة نشاط الفهم كحوار خلاق بين موجودَين هما: النص والقارئ، تُبنى على أساسه جملةُ الحقائق التي يعبّر بها النص عن نفسه. وكما يقول غادامير في نصه "في حلقة الفهم" (١٩٥٩)م: "يتجلى نشاط فن التأويل في إيضاح الفهم ليس كتواصل



سري وعجيب بين النفوس، وإنما "كمشاركة" التشديد من عندي في بلورة معنى مشترك" (١٢). وإذا ما قَصَرَ غادامير هذه المشاركة على النص والقارئ، فقد غيَّبَ عنها المؤلفَ تماماً.

القارئ يأتي إلى النص مزوّداً بفهمه المسبق Fore Sight ، المكوّن نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية الخاصة؛ بوصفه "أنا" فاعلاً يمتلك مع النص موروثاً لغوياً واحداً. ومن ثم فهو لا يحلل النص بوصف هذا النص كياناً عضوياً مستقلاً، بل مخاطَباً في علاقة حوارية تتحقق في وجودهما معاً مخاطَباً ومتكلماً يتناوبان المواقع. تبعاً لذلك، على كل من القارئ والنص أن يتحليا بانفتاح استقبالي، في حوارهما الذي يقوم على تداخل وتفاعل آفاق كل منهما مع آفاق الآخر. ولعل ما هو جدير بالذكر هو أن غادامير في تأويله وفي إنشاء حلقته التأويلية، ينكر المعنى الثابت عبر العصور للنص الواحد، بما أن هذا المعنى هو حاصل حوار متداخل ومتفاعل بين النص والقارئ في زمن ومكان محددين ووفق أفق شخصي محدد. (١٣). وتبعاً لذلك أيضاً، فمعنى النص هو معناه في هذا الشرط دون سواه؛ الشرط المتحقق ثنائياً بوجودهما معاً هو والقارئ.





ما من معنىً مقصود يمتلكه أحد في النص ، لا الشاعر ولا المفسّر، بل ثمة شيء ما موحىً به في النص نفسه خارج قصدية أي منهما. إن التفسير محدّد في الوجود نفسه أكثر من كونه نشاطاً أو قصداً معيناً. هذا ما يؤكده غادامير (١٤).

نزعة وجودية هايدغرية متأصلة؛ فقصدُ المؤلف ليس هو ما نلقاه في النص الذي يمتلك قوته في كونه موجوداً أولاً. إن الإبداع الحقيقي يخلق مقاصده بوجوده فقط، ويعمل لحسابه الخاص. وهو لذلك ليس سوى خلق يتجاوز خالقه. تماماً كما هو شأن منحوتة "بيجماليون" الشهيرة.

وهاهي نزعة هايدغرية أخرى تطل برأسها على هذا الصعيد؛ إنها النزعة التاريخية؛ فمعاني النص الأدبي لا تستنفدها أبداً مقاصدُ مؤلفه؛ إذ ثمة دائما معانٍ جديدة، يمكن أن تَرْشَحَ منه، كلما عَبر النص من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، ربما لم يتوقعها مؤلفه أو معاصروه على الإطلاق (١٥).

ومن ثم، فدائرة غادامير التأويلية، وعلى الرغم من استلهامها قضية الفهم الهايدغرية في تعيّنها الوجودي أساساً، لها مسارها المغاير. إنها دائرة حوارية في الدرجة الأولى، تتحقق عبر العلاقة بين القارئ والنص، وموضوعها وهدفها هما النص وليس الوجود أو النص الذي يمضي بنا إلى إدراك الوجود، كما لدى هايدغر.

سؤال المعنى: [illegible] وبيتي، ثنائية المعنى، والدلالة:

ما جاء به غادامير يرفضه التأويلي الأمريكي إريك دونالد هيرش E.D.Hirsch منذ كتابه "شرعية التأويل" (١٩٦٧)م؛ الذي يدين في رؤيته التأويلية، فيما يتصل بثبات المعنى ومصدر قصديته، للظاهراتي الألماني الشهير إدموند هوسرل Edmund Husserl (١٨٥٩. ١٩٣٨)م؛ فهو يذهب إلى ما يذهب إليه هوسرل من ثبات معنى العمل إلى الأبد، وإلى تطابقه مع الموضوع الذهني الذي يحمله المؤلف في عقله، ويقصده وقت الكتابة. لكن تصريفاً مختلفاً لهذا الإقرار تتم ممارسته لدى هيرش : إذ يُعنَى بالتمييز بين "المعنى اللفظي"، و"الدلالة" Significance؛ فالمعنى الذي يقصده المؤلف ثابت ومطلق ومقاوم دائماً للتغير التاريخي، أما ما يتغير فهو الدلالة، التي تعني أشياء مختلفة للبشر المختلفين (١٦)؛ إذ ما من أحد يتحدث أو يكتب دون استهداف معنىً، واستخدام آليات معينة في ذلك. ومن ثم فتحديد قصد المؤلف لا يتم بالإحالة على أعراف اللغة وتقاليدها فحسب، بل بالإحالة على الأدلة والمرجعيات التي ترتبط بالأفق الخاص بالمؤلف: بيئته.. خصائصه الشخصية.. الأعراف الأدبية والنوعية التي توافرت لديه خلال إنتاج العمل...إلخ. أما الدلالة فتحتمل تأويلات كثيرة، وهذا لا يتناقض مع ثبات المعنى. بل هو ما يجعل النص حياً وحائزاً على اهتمام القراء في مختلف العصور. وبذلك يغدو المعنى هدفَ التأويل، بينما يختص النقد الأدبي بالدلالة (١٧).

ومع توكيد هيرش أن كل نص أدبي هو كل متكامل، فهو يرى أن هذه الكلية ، أو هذه الوحدة الماثلة في الكلية النصية تكمن في قصد المؤلف الذي يعمّ النصَّ برمّته. ولعلنا عند هذه النقطة تحديداً

من تناول هيرش لعلاقة النص التأويلية بمؤلفه، يمكن أن نتساءل مع تيري إيغلتون T.Eagleton: ما الذي يمنع المؤلف من امتلاك مقاصد عديدة متناقضة؛ أي أن يكون قصده متناقضا على المستوى الذاتي؟ وهذا ما لم يأخذه هيرش بالحسبان على ما يبدو(١٨) !

وإذا ما كان هيرش يرفض رؤية غادامير إلى هذه القضية، منتمياً في النهاية إلى رؤية شلايرماخر التي يفصله عنها قرابة قرن ونصف، تاركاً لنا أن نقرأ في ذلك استقطابَين متمايزين بوضوح في الهرمينوطيقا الغربية الحديثة، على الرغم من التلاوين التفصيلية الكثيرة المتباينة التي تقوم في كل منهما: الاستقطاب الذي يتقصّى قصدية المؤلف في النص، والاستقطاب الذي يحجب عن هذا المؤلف كل حقوق القصدية، فإنه يمضي في ذلك أساساً، مؤيداً وداعماً لما سبقه إليه المنظّر والتأويلي الإيطالي إميليو بيتي E.Betti ، من أن عمل التأويل هو أن ندرك ما فعله الآخر، أو فكّر فيه، أو كتبه. وهكذا يكون علينا أن نفهم المادة المؤوَّلة وفقاً لمنطقها الذاتي، وليس وفقاً لما نفرضه عليها؛ ذلك أن فعل التأويل معني بعقل الآخر وليس معنياً بعقل المؤوِّل. إن هذه الآخرية هي سبب التأويل وضمانته في آن، إنها الضرورة التي تقتضي الموضوعية وتجعلها قابلة للاحتمال والإمكانية. ومن مقتضيات الموضوعية الفصل الحاد بين قضية "المعنى" بوصفه ظاهرة تاريخية لا يمكن تغييرها، وقضية "الدلالة" وارتباطها بالحقب المتعاقبة والمتباينة. فالمعنى التاريخي شيء قابل للتحديد لدى بيتي، بينما تتغير الدلالة باستمرار(١٩). وغني عن القول : إن المعنى التاريخي في مطالعة "بيتي" هو ما يكافئ تماماً المعنى اللفظي في مطالعة هيرش.

سؤال المعنى: ٥ . الهزة التأويلية الكبرى:

واجهت قصدية المؤلف بوصفه المرجع الأول والأخير لمنتَجه (نصّه) أكبر هزاتها مع بعض الممارسات والتنظيرات التأويلية في القرن العشرين بدءاً من إسهامات هايدغر وغادامير التي تقدّمت الإشارةُ إليها، حتى إسهامات نظريات الاستقبال وأكثرها تطرفاً "التفكيكية" Deconstruction. وإذا ما كانت نقلة هايدغر وغادامير من بعده قد أرست القصدية على حوار النص والقارئ مهملة دور مؤلف النص في معاني نصّه، فقد أقصت نظريات القراءة والاستقبال و"التفكيكية على نحو خاص، المؤلفَ تبعاً لرؤية أكثر تطرفاً أنتجت واستلهمت عبارات ومقولات ذاتَ وقع حاد وقاطع، منْ طراز: "موت المؤلف" ، "القارئ هو المنتج الوحيد للمعنى" " استحالة المعنى"، أو "انتشاره وتناشره إلى ما لانهاية"، و"كل قراءة هي إساءة قراءة"، وما شابه.

ريكور. شرط المعنى المتغير بين الكلام والكتابة:

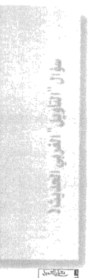
يشير فيلسوف " الوجود والزمان والسرد" الفرنسي الشهير بول ريكور، في تمييزه بين النص والكلام، الذي يمضي فيه إلى أن النص هو كل خطاب تُثبّته الكتابة؛ إلى أنه كان بالإمكان قول هذا الخطاب، لكننا نكتبه بالضبط لأننا لا نقوله. بل إن النص يكون نصاً حقيقةً حين لا ينحصر في كلام سابق، بل يدوَّن مباشرة بالحروف ما يريد الخطاب قوله.

في العلاقة الجديدة: كتابة . قراءة، من هذا التمييز، تحلّ الكتابة محل التعبير والمتكلم، وتحل القراءة محل المخاطَب. لكن هذه العلاقة ليست حالة خاصة لعلاقة: كلام . جواب؛ أي ليست علاقة تَخاطُب، وليست حالة حوار كما يذهب إلى ذلك غادامير، إنها علاقة من طبيعة أخرى؛ فالحوار بوصفه تبادل أسئلة وأجوبة غير موجود بين المؤلف والقارئ؛ ذلك أن التواصل غير قائم في مثل هذه العلاقة مادام القارئ غائباً عن الكتابة، وما دام الكاتب غائباً عن القراءة. هكذا ينتج النص احتجاجاً مزدوجاً للقارئ والكاتب، فالقراءة تحل حيث لا مكان للحوار؛ وقراءةُ كتاب ما، هي النظرُ إلى مؤلفه كأنه ميتٌ. بل إن العلاقة النموذجية تكون عندما يكون المؤلف ميتاً بالفعل، آنئذ لا يمكن للمؤلف أن يجيب أبداً . والمتاح هو قراءة عمله فقط (٢٠).

عندما يأخذ النص مكان الكلام، فحركة المرجعية باتجاه الإشارة تُحاصر، ويفتقد النص مرجعيته

إن هذا التمييز المحوري هو القاعدة التي يبني عليها ريكور بعد ذلك جملةً من التمييزات الفرعية، تفصله كثيراً عن حواريات غادامير بين القارئ والنص، تتصل بعلاقة النص بمؤلفه؛ فالكلام هو الذي يقوم على العلاقة الحوارية المباشرة مع مخاطَب وليس النص. الكلام تبادلُ أسئلة وأجوبة بين حاضرَين، يشغل فيه الوضع والمحيط والوسط الظرفي للخطاب موقعاً مهماً جداً . ولا يكون الخطاب دالاً تماماً إلا باعتبار هذا الوسط الظرفي، والإحالة على الواقع هي في النهاية، إحالة على هذا الوسط الظرفي تحديداً، الذي يمكن أن يشار إليه بـ "حول" المتكلمين. وعلى أية حال فإن تسلّح الكلام بأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، وضمائر المتكلمين، وأزمنة الأفعال وكل القرائن الإشارية والصوتية تساهم في ترسيخ الخطاب في الواقع الظرفي. لهذا يمضي المعنى المثالي لما نقول في الكلام المباشر، باتجاه المرجعية الواقعية.

أما عندما يأخذ النص مكان الكلام، فحركة المرجعية باتجاه الإشارة تُحاصَر، ويفتقد النص مرجعيته، أو يؤجلها، وستكون بالضبط مهمة التأويل أن ينجز هذه المرجعية؛ فالنص يكون . على الأقل في هذا الإرجاء الذي تؤجّل





فيه المرجعية - خارجَ العالم ، أو.. بلا عالم؛ وهذا ما يتيح له حرية التفاعل مع النصوص الأخرى، التي حلّت محل الواقع الظرفي الذي يشير إليه الكلام المباشر. وعندما تحاصَر حركةُ مرجعية الإشارة من طرف النص؛ تكفُّ الكلمات عن الفناء في الأشياء؛ فتمسي كلمات لذاتها.

ويلفت ريكور في هذا السياق، إلى أن احتجاب العالم الظرفي في عالم النصوص، يمكن أن يكون تاماً إلى درجة أن العالم نفسه، في حضارة الكتابة، لا يبقى هو ذلك العالم الذي نشير إليه ونحن نتحدث، بل يُختزل إلى نَفَس تنثره الآثار الأدبية، هكذا نتكلم عن العالم الإغريقي أو العالم البيزنطي. إن الكلام يغدو مخلوقاً أدبياً، أو خيالاً أدبياً بالأحرى. (٢١).

اضطراب العلاقة هذا، بين النص وعالَمه، هو مفتاح الاضطراب الذي يؤثر في العلاقة بين النص وذاتيتَي المؤلف والقارئ؛ إذ يظن المرء أنه يعرف من هو مؤلف نص ما، لأنه يشتق منه مفهوم متكلم الكلام. أما في الحقيقة، فإن التحدث عن المتكلم ينتفي عندما يحتل النص مكان الكلام. على الأقل بمعنى التعيين الذاتي المباشر والفوري للمتكلم.

في هذه الحالة يؤَسِّس المؤلف من طرف النص، والنص هو المكان الذي يأتي إليه المؤلف. لكنه يأتي إليه بصفة قارئ أول فحسب. هكذا يكون إبعاد المؤلف من طرف نصه الخاص ظاهرةَ القراءة الأساسيةَ التي تطرح، دفعة واحدة، مجموع القضايا المتعلقة بعلاقات الشرح والتأويل؛ العلاقات التي تولد بمناسبة القراءة (٢٢).

إيكو، أو: الاعتدال الملتبس:

على الرغم من اعتدال رؤية الروائي والمنظر السيميائي الإيطالي الشهير امبرتو إيكو U.Eco ، إذا ما قيست بالرؤية "التفكيكية" المتزامنة معها للمعنى وصلته بمقاصد المؤلف، وهو اعتدال يبرز في استنكاره . أحياناً . تغييب المؤلف الحقيقي عن منطوقه، فإن هذا الاعتدال يقتصر على حقل التواصل اليومي، أي حقل الكلام ولا يطاول النص؛ أي ما هو مثبت بالكتابة وفقاً لتمييز بول ريكور السابق بين الكلام والنص؛ فهو يؤكد أن النص المكتوب لتداول القرّاء لا يمكن تأويله وفق مقاصد مؤلفه، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتصل بهؤلاء القرّاء وموروثهم اللغوي في حقوله المعرفية والجمالية كافة. القراءة الصحيحة لدى إيكو تتطلب تفاعل مؤهّلَين: أحدهما يعود إلى النص، والآخر يعود إلى القارئ، وبغير تفاعل هذين المؤهلَين لا يمكن التوافر على القراءة الصحيحة لأي نص (٢٣).

وعلى الرغم من أن إيكو يَعدُّ التعرفَ على قصد المؤلف الفعلي أمراً لا أهمية له، فإنه يقر للمؤلف "المسكين" . تبعاً لتعبيره هو نفسه . بموقع ما في حالات معينة داخل سيرورة الإبلاغ، يغدو معها التعرف على نوايا المتكلم في غاية الأهمية. ويبدو أن مساحة هذه النوايا، أو القصدية التي تحيل على الناطق لا تتجاوز كثيراً التواصلَ الحواري المباشر؛ أي أن النص الإبداعي يبقى مكمن القصد الذي ينتج مؤلفه النموذجي وقارئه النموذجي أيضاً، المؤلف النموذجي الذي ليس سوى استراتيجية نصية في منظور إيكو (٢٤).. وهو تمييز مشابه لتمييز جان ستاروبنسكي J.Starobinski الذي سبقه بعقود زمنية، والذي يذهب فيه إلى أن المؤلف داخل عمله الأدبي يختلف عنه بوصفه داخل سياقه السيري العام. داخل العمل الأدبي فقط يتكشف المؤلف في تجانسه الكلي ويناقض نفسه في تجليه سيريا، ويتجاوزها ويتحول. إنه إنسان آخر مختلف لا يكتفي بنفي شخصيته السابقة بل ينفي الواقع المحيط به أيضاً، بتأثير الانفعالات التي تتجسد في نصه (٢٥).

> **ما بين قصدية الكاتب صعبة الإدراك، وقصدية القارئ هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش**

واقعياً، يهمل إيكو مقاصد المؤلف الحقيقي، ويحل محلها المؤلف النموذجي، أو الاستراتيجية النصية التي تتطلب القارئ النموذجي؛ فهذا القران الذي يعقده إيكو بين المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي، لا يفسح في المجال لاستضافة المؤلف الفعلي، مهما بدا أحياناً وكأنه راغب في تذكّر بعض حقوقه في معاني نصّه؛ إذ سرعان ما يتنصل من تبعات تذكّره، كلما وجد نفسه ينساق نحو ملاحظة اعتبارية ما تتصل به، كقوله في مناقشة حقوق قصديته، فيما يتصل بتأويلات روايتَيه: "اسم الوردة" و"بندول فوكو":

" أتمنى فقط أن يدرك الحاضرون، أنني أدرجت المؤلف الفعلي في هذه اللعبة لغرض واحد: هو القول بلا جدوى آراء المؤلف وتأكيد حقوق النص"(٢٦).

أو قوله في موقع آخر:

"ما بين قصدية الكاتب صعبة الإدراك، وقصدية القارئ، هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش" (٢٧).

إن اعتدال إيكو هو في النهاية اعتدال زَلِقٌ جداً، حين يكون على أحدنا أن يأخذه بنظر الاعتبار، كي يجد مساحةً ما وسط برنامجه التأويلي للمؤلّف "المسكين": الذي لا يتجاوز إيكو في تقديره إقرارَ موقع متواضع له في الخطاب الإبلاغي المباشر.

أما الدائرة التأويلية التي تأخذ حيزا ما في تحليل آلية التأويل لديه، فهي تَرِدُ في صدد تنويهه، بأن النص ليس مجرد أداة تُستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل، من خلال

ما تتم صياغته بوصفه نتيجة لهذه الحركة. فما دام التعرف على قصدية النص هو التعرف على استراتيجية سيمائية، فقد يتم ذلك أحياناً انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة؛ إن استماعنا مثلاً، إلى الجملة الابتدائية "كان يا ما كان" في قصة ما، سيجعلنا ندرك أننا في صدد حكاية خرافية،قارئها النموذجي طفل أو رجل صبياني الميل...إلخ (٢٨).

قد يكون متاحاً القول الآن: إن إيكو لا يضيف جديداً إلى مفهوم الدائرة الهايدجري الذي يمضي بالمسار التأويلي من الفهم المسبق إلى الفهم الكلي والعكس، مع ضرورة التنويه بابتعاد إيكو عن كل الأشاغيل الوجودية التي تشكل هدف هايدغر الأكثر إلحاحاً.



ديريدا قطب النفي الأعظم:

مع "التفكيكية" Deconstruction وقطبها الأبرز الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا J.Derrida (١٩٣٠ـ٢٠٠٤)م، تكون رحلة التأويلية في البحث عن القصدية قد وصلت أكثر محطاتها السالبة تطرفاً، في نفي علاقة المعنى بالمؤلف، ذلك أن قضايا "التفكيكية" المحورية تحيل مجتمعة، ليس إلى نفي علاقة المعنى والتماسه في صلته بالمؤلف فحسب، بل إلى نفي إمكانية وجود معنى ثابت في أي نص.

كل قضايا منظومة التفكير التفكيكي المحورية تمضي بنا نحو هذه النتيجة: غياب مراكز الإحالة المعرفية.. انتشار المعنى.. اللعب الحر للدوال.. الاختلاف والإرجاء.. كل قراءة هي إساءة قراءة وكل تفسير هو إساءة تفسير...إلخ.

لقد جمّعت المقولات التفكيكية المذكورة وسواها، نظرياً وإجرائياً كل قوى الهدم المتوافرة في الفلسفة والنقد الغربيين الحديثين، في سعي دؤوب إلى رفض كل معنى، بوصفه في النهاية، ليس سوى تجلٍ للهيمنة الميتافيزيقية التي سادت الفكر الغربي تاريخياً، وتسليماً جديداً بآواليات اشتغالها وتأثيرها، وذلك وفقاً لمنظور يرى في تقويض مراكز الإحالة المعرفية بأنواعها، شرطاً أساسياً لتقويض الخطاب الفلسفي والنقدي لهذا الفكر وثوابته، وهو ما تجعله التفكيكية هدف أهدافها.

إننا أمام نمط من العدمية السالبة (تمييزاً من العدمية الموجبة لنيتشة Nietzsche ١٨٤٤ـ١٩٠٠م التي تسعى إلى إنتاج بدائل لما تقوّضه) لا يعنيها أساساً مقصدُ المؤلف ولا صلةُ المؤول بهذا المقصد، ما دامت ترفض فكرة المعنى الثابت أساساً، وتحيله إلى انتشار وتناثر لا نهائيين؛ فأي معنىً ليس سوى ذرة في كون من المعاني، التي يمكن للنص أن يحيل على أحدها مع كل قارئ جديد له.

صحيح أن ديريدا في اجتياحه التقويضي الكبير لكل الثوابت في الحضارة والثقافة الغربية، قد أشرع الباب على مصراعيه لإمكانات تأويلية تحمل بعض الثراء الدلالي أحياناً. لكنه، وعلى الرغم من بعض اشتراطاته الجزئية على المؤولين، قد مضى بقضية المعنى في منظوره التفكيكي، إلى مسافات من الفوضى التأويلية التي تهدر التخوم المعيارية بأنواعها في الثقافة الإنسانية؛ فليس التأويل انزياحاً أبدياً، وليس النص سديماً يستطيع كل شخص إعادة تشكيله على هواه، مهما بلغت بنا الثورة على المعاني المكرسة في حضارة الغرب أو سواها.

إن مشروع ديريدا التفكيكي ـ في سؤال المعنى على الأقل ـ لم ينزع القداسة عن بعض المعاني التقليدية ، أو عن دعائم ومرتكزات الميتافيزيك المكرس كما يصرِّح دائماً، وكما سعى إلى ذلك بدأب فحسب، بل أحال كلّ معنى إلى هباء.

إنها عدمية مدمّرة في النهاية، مهما قيل في ذكاء ديريدا النادر، أوفي اتساع آفاق مشروعه، أو في نبل مقاصده(٢٩).

سياق مفتوح للحوار:

ليس الحراك الدائم للتأويلية الحديثة، أو للمسار التأويلي التاريخي في رحلة القصدية ومظانّها، أو سواها من القضايا، حكراً عليها في التاريخ المعرفي بعامة، والنقدي بخاصة، بل هو السمة الأكثر بروزاً في كل الرؤيات والمناهج والأيديولوجيات في القضايا كافة؛ إنها طبيعة الحياة والعقل الإنساني بوصفه حياةً، ومن ثم حراكاً دائماً.

ولعل هذا ما يدفع في حصيلته إلى

الدفاع عن حق كل مشروع معرفي أو نقدي في الوجود، بوصفه فعالية نظرية أو إجرائية أو كليهما في آن، ليس من أجل تبنيه، بل من أجل الإفادة من الفرصة المتاحة فيه للحوار.

إن إسهام هذه المقاربة في سياق مثل هذا الحوار المفتوح، تمضي بنا أخيراً إلى القول باستحالة إقصاء المؤلف حياً أو ميتاً عن نصه؛ فما من مؤلف يخلو نتاجه من جملة من الخصائص والمركبات الأسلوبية والتعبيرية والفكرية والنفسية التي تساهم مجتمعة في تحديد معاني نصوصه ومقاصدها. لكن، وبما أن المعاني في حقول العلوم الإنسانية لا يمكن أن تتسم بالدقة الرياضية التي تمتلكها في العلوم التطبيقية، فإن الوصول إلى مقاصد المؤلف في نصه يبقى قضية نسبية، وهي نسبية منتجة حين تستحيل حافزاً لكل مؤوّل لاستنفار وتفعيل قدراته وأدواته كافة للاقتراب منها.

على الرغم من ذلك، فقد لا يكون بوسع أحد أن يتقبّل المسافةَ التي قطعتها مدارس القراءة والاستقبال، والتفكيكية منها بخاصة في نفي المبدعين عن نتاجهم، فهي مسافة تدفع في شططها وتطرفها، إلى السؤال فيما إذا لم يكن يدخل في مشروعها أن تصادر على أسماء المبدعين في كل إبداعاتهم ماضياً وحاضراً، محيلة إياها إلى نتاجات مغفلة تماماً.

بوسعنا افتراض ذلك على الأقل، كي ندرك إلى أي عماء يمكن لمثل هذا التطرف التأويلي أن يقود الإبداع الإنساني العظيم عبر التاريخ!!!

---

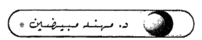
* كاتب من سورية

الاحالات

١ ـ انظر: ريكور، بول: "صراع التأويلات" ـ: د. منذر عياشي،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت ـ لبنان، ط(١) ٢٠٠٥م، ص٣٣ـ٣٤.
٢ ـ انظر: عناني، د. محمد: "المصطلحات الأدبية الحديثة" مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص١٦ ـ١٧.
٣ ـ انظر: الرويلي ،د. ميجان وسعد البازعي: "دليل الناقد الأدبي" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط(٢)، ٢٠٠٠م، ص ٤٨.
٤ ـ انظر: عناني، م.م.س، ص نفسه،١١٧ـ ١١٨.
٥ـ انظر: ريكور: "صراع التأويلات"، ص٣٥.
٦ـ انظر: د. ميجان وسعد البازعي:م. م. س، ص ٤٨.
٧ـ انظر: مجموعة من المؤلفين الأجانب: "نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التلقي" ـ: د. عبد الرحمن بو علي،دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٣م،" ص ٨٨.
٨ـ انظر: عناني، م.م.س، ص ١١٩ـ١٢١.
٩ـ انظر: عناني،م.م.س، ص ١٢٠ـ ١٢١.
١٠ـ انظر: الرويلي، د. ميجان وسعد البازعي:م. م. س، ص ٥١ ـ ٥٢.
١١ـ انظر: غادامير، هانز جورج: "مدخل إلى أسس فن التأويل" ترجمة وتقديم: محمد شوقي الزين مقدمة المترجم ـ / أنترنيت/. دون ذكر للموقع أو للتاريخ
١٢ـ نفسه.
١٣انظر: د. ميجان وسعد البازعي:م. م. س، ص ٥١ ـ ٥٢.
١٤ ـ انظر: غادامير، هانز جورج: "تجلي الجميل" ت: د. سعد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٧٧م،ص ١٧١.
١٥ـ إيغلتون، تيري : "نظرية الأدب"، ت: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م، ص ١٢٦.
١٦ـ انظر: إيغلتون ، م. م. س، ص١١٩ـ١٢٠.
١٧ ـ انظر: د. ميجان وسعد البازعي: م. م. س، ص ٥٠.
١٨ـ انظر: إيغلتون ، م. م. س، ص ١٣١.
١٩ـ انظر:الرويلي، د. ميجان وسعد البازعي: م. م. س، ص٤٩.
٢٠ـ انظر: ريكور، بول: "من النص إلى الفعل" ت: محمد برادة وحسان بورقية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ٢٠٠١م، ص ١٠٥ـ١٠٦.
٢١ـ نفسه ص ١٠٧ و١٠٨.
٢٢ ـ نفسه،ص ١٠٩.
٢٣ـ انظر: إيكو، امبرتو: "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، ت: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٤م، ص٨٦.
٢٤ـ نفسه، ص ٧٩ـ٨٠.
٢٥ـ مجموعة من المؤلفين الأجانب: "نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التلقي"،م.م.س، ص ٩١.
٢٦ـ إيكو، أمبرتو، م. م. س، ص١٠٧ـ١٠٨.
٢٧ـ نفسه، ص١٠٠.
٢٨ـ نفسه ص٧٨.
٢٩ـ انظر: نعيسة، د. جهاد: "قول في التفكيكية"، مجلة "عمّان"، العدد: ١٣٦، تشرين الأول ٢٠٠٦م، ص٢٠ ـ٢٢.



ابو غسان ...والمدارس العصرية


د. مهند مبيضين *

ربما كان علي ان اكتب سطوري هذه قبل هذا الوقت عن حسام سويد الذي عرف باسم ابو غسان، لكن مزامنة الأوقات والأمكنة احيانا ما يأتي الحديث عنها متأخرا. حتى وإن غادرت الروح المكان. وحسام سويد رجل مربٍّ فاضل انحدر من فلسطين بعد النكبة متوجها إلى سوريا التي نزح اليها الكثير من اللاجئين، وهناك درس في منطقة دير الزور في أواخر الاربعينيات وبداية الخمسينات.

ذاك هو زمان النكبة وما فاضت به الارض من قصص لجوء لا تزال في الذاكرة. بعضها غادر ومازال قسم كبير منه في الصدور، والمهم في قصة سويد أنه يمم شرقا ليقضي التجربة الأهم في حياته في دولة الكويت في التعليم ليترقى في السلم الوظيفي حتى اصبح من كبار مفتشي التعليم في دولة الكويت التي تدين كثيرا للفلسطينيين في معركة بناء الدولة.

بقي سويد في الكويت حتى شرع "الرفيق صدام حسين" استعادة ما قرر انه جزء من العراق فاحتل الكويت بدون حق، وكان على سويد مرة أخرى أن يواجه الرحيل، في عمره السبعيني، ليحضر إلى عمان التي ربما لم يتصور أن يأتي اليها بعد ان توزع الابناء بين عواصم الدنيا للعمل والعلم، في تلك الظروف عاد ابو غسان ليختار عمان محلّ اقامة له، وليذهب من جديد للتربية والتعليم فكان لي ان اراه اول شخص في المدارس العصرية التي ادين لها بكثير من الود والحب واحترام التجربة.

في شهر نيسان عام ١٩٩٩ ذهبت لاوقع عقد التدريس واستقبلني سويد في مكتبه، وكان آنذاك مسؤولا عن شؤون العاملين قبل ان يصبح مديرا للمرحلة الثانوية ومن ثم مديرا عاما، وظل حتى مرض ثم توفاه الله.

ما يجعلني احاول استعادة سيرة الراحل المعلم سويد، هو سهولة اعتياد الغياب والفقد، وقبل اسبوع كنا مشغولين بتأبين المؤرخ الفلسطيني نقولا زيادة، تذكرت حسام سويد الذي يقارب جيل زيادة وما عاناه هذا الجيل من كوارث وما شهدوه من هزائم، ومع ذلك لم يفقدو الامل في ان ثمة مستقبلاً يحتاج منا ان نكون مستعدين له. وتتزامن الاستعادة مع رغبة المدارس العصرية باستذكار النكبة مجددا، وقد عودتنا هذه المؤسسة ان تكون دوما حاضرة متجاوزة دور المدرسة التقليدي إلى دور صناعة شخصية الطالب والاهتمام بتراث وقضايا المال.

مع حسام سويد تعلمنا احترام اللغة العربية اكثر وكان يصر على مخاطبة الطلبة باللغة الفصحى، وكان ينزعج كثيرا من اللحن باللغة، ويوم تقدمت له بطلب السماح بالتدريس في جامعة فيلادلفيا كتب لي موافق شرط ان تعتني باللغة وتقوّم ما تخطئ به، إذ كنت قد اخطأت في الكتاب الموجه له. ولكنه برغم كل ما من شأنه أن يغضب مدير المدرسة من عمل روتيني ومشكلات اليوم الدراسي كان بطيء الغضب، وظل قادرا على الابتسامة الجميلة، فهو لا يحب المواجهة بل يفضل حل المصاعب بروية، وهذا ما جعل الكل يشعر انه هو الذي يحل العقد رغم انها كثيرا ما كانت لا تنحل. وبصحبة هذا الرجل كان العمل مع تربويين ومثقفين كبار امثال اسعد عبدالرحمن ونوال حشيشو وديانا قموة وغيرهم ومن زملاء الهيئة التدريسية الذين لا يقلون وزنا في الثقافة والمعرفة امثال خولة النوباني ونوال السمرة ونوال الاسدي وسناء القاسم الاسدي ونهى الخضراء ومي السمرة وتيسير مكحل ولواء الرمحي، ورئيس مجلس الادارة آنذاك الكبير والطيب العروبي فيصل الخضراء،كان فيصل ولا زال مهيبا ومحبا للناس وبرغم انه يبدو سريع الغضب، إلا أن قلبه قلب طفل وروحه روح فارس.

كل هؤلاء ممن عاشوا تجربة النكبة او النكسة وتداعياتها او تاثروا بها بحكم الموقع والجغرافيا أو المصاهرة مثلي أنا، لكنهم كانوا متجاوزين الحالة إلى ضرورة الاهتمام بصناعة المستقبل دون التخلي عن اهمية الانتماء لقضية الامة.

كانت سنوات العصرية من اجمل اللحظات بالنسبة كقادم إلى عمان من الكرك، ولم تكن عمان مدينتي التي اقمت بها مباشرة بعد الكرك، فأنا خرجت من الكرك إلى المفرق ثم دمشق بحكم دراستي عنها، ثم عمان بحكم تورطي بها حتى اليوم. وحين دخلت عمان طالبا في الجامعة الاردنية في مرحلة الدكتوراه ومدرسا في مدرسة عمان الوطنية لم يطل بي المقام، فسرعان ما تورطت في العصرية وبناسها وطلبتها وفلسفتها غير الربحية حتى اليوم.

هذا ما الذي يجعلني اتذكر حسام سويد ولا انسى ضحكته وحبه للحياة ولا انسى أولئك ممن مثلوا خير تجارب العمر ممن احمل لهم وللتجربة ولذاك المعلم الكبير الراحل حسام سويد ومن صاحبناه معه وعلى راسهم أ. د اسعد عبدالرحمن وكل من كان قادرا على العطاء في ذاك الصرح التربوي العريق كل وفاء وشوق.

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

الربيعي ناقداً
من النقد الرؤيوي إلى النقد الثقافي

د. فاتن عبد الجبار جواد*

كيف يمكن أن نعاين القاص والروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي بوصفه ناقداً؟ قد يثير الأمر الكثير من الانتباه والتحفظ والتحسب والتدقيق، لأن الأمر ينطوي على قدر من المجازفة بحسب المنظورات التقليدية التي يمكن بوساطتها أن نصف مبدعاً ما بالناقد، إذ إن الشروط التي يجب توافرها في هذا السياق ليست سهلة ولا بسيطة بحيث يكون الإطلاق مجانيا وغير محسوب.

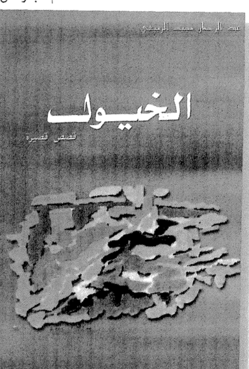
لعلنا يجب أن نعاين أولاً إنتاجه الأدبي الذي يمكن أن يصنّف أكاديمياً وعلمياً واصطلاحياً في حقل "النقد الأدبي"، على مستوى الكمّ ثم بعد ذلك على مستوى النوع بوصفهما مستويين ضروريين لتقدير الحالة وتصنيفها.

ونعاين أيضاً صدى هذا المنجز في المشهد النقدي الأدبي ومدى اتفاق المشتغلين في هذا الحقل على وضعه في حقل النقد، فضلا عن رؤية الكاتب الذاتية وتصنيفه للعمل الذي يقوم به في هذا الصدد، فالاعتراف الذي يتبنّاه المشهد الأدبي والثقافي بشأن هذا المنتج من خلال وضعه في حقل النقد يعدّ تزكية يمكن اعتمادها والاستناد إليها في هذا السبيل.

إذا ما حاولنا ابتداءً أن نتفحّص رؤية الربيعي للعمل الأدبي عموما وأدبه خصوصاً، فقد يكون بوسعنا التوقف عند إشارات معينة يمكن اعتمادها ركائز تمنحنا قدراً معيناً من سلامة التوصيف وصلاحيته.

يصف الربيعي حلمه الذي أدركه في وقت مبكّر في أن يصبح كاتباً "لقد عرفت ما أريد منذ فترة مبكرة وهو أن أكون كاتبا فلم أهادن ولم أرضخ" (١)، وحمّله هذا الإدراك المبكر مسؤولية ذاتية أخلاقية حلّقت بحلمه إلى آماد بعيدة في قوله الجازم "فلم أرضخ ولم أهادن"، تعبيراً عن فهمه للأخلاقيات المركزية التي تهيمن على هذا الفضاء النوعي من فضاءات الحياة، وعلى هذه المهنة الخطرة إذا صحّ أن نعدّها مهنة.

ولا شك في أن إدراك هذه الحقيقة مبكراً من شأنه أن يحدد مساراً نوعياً صحيحاً للعملية الأدبية، ويضع الأديب الكاتب في قلب المعمعة مباشرة ومن دون وسائط ولا مقدمات ولا حسابات تجارية في الربح والخسارة.



ويمكننا في هذا السياق أن نعاين هذه القضية بوصفها قضية جوهرية تنطوي على رؤية نقدية ابتدائية، يمكن لصاحبها . إذا ما نجح في تبنّي موقفها على نحو صادق وصحيح . أن يكون قريباً من فضاء النقد بمعناه الشمولي الواسع.

في إشارة دالّة ثانية يعبّر الربيعي عن رؤية أخرى لا تقلّ أهمية عن الرؤية الأولى في رسم

الوعي الأول لمهمة الكتابة بالمعنى النقدي، فيصف كيمياء الكتابة لديه على هذا النحو: "أنا كاتب نسغه تجاربه، ورحيقه رؤيته، ومداده رؤياه" (٢)، إذ يغوص عميقاً في باطنية روحه المبدعة ليستجليها استجلاءً فاحصاً، ويضغط على مسارات مركزية في خصوصية الكاتب وهويته التي من دونها يصبح أدبه كذبةً وتصنّعاً وتلفيقاً، وهي خاصّية نقدية إذا أُخذت ضمن الفهم الأشمل للعملية النقدية داخل مظانها الأصلية وأسسها الكتابية ذات المرجعية الحيوية المتماسكة.

لم يصرّح الربيعي تصريحا واضحا معتمدا كونه ناقدا على النحو الذي يمكن استقراء منجزه النقدي على هذا الأساس، وهو فيما يبدو حذر في هذا الشأن الذي ربما قد يثير حساسية ما على أصعدة معينة، إلا أنه يمضي في هذا السبيل من دون هوادة ومن دون توقّف باستمرارية تنمّ عن أن جهداً بهذا الكمّ وبهذه الحماسة لا يمكن إغفاله أو إهماله أو المرور من فوقه من دون معاينته معاينة صحيحة ومسؤولة.

تتوافر التجربة النقدية للربيعي بحسب من تابع هذه التجربة وقرأها على جملة مستويات يستند قسم منها إلى مرجعياته الإبداعية، ويقوم القسم الآخر على رؤيته الشخصية الفاعلة، ويتجه القسم الثالث إلى الأخذ بيد القراء الذين لا تتاح لهم فرصة الحصول على أعمال أدبية جيدة ولا فرصة الانتباه إلى قيمتها، إذ "يستعين الربيعي بخبرته الخاصة وتجربته الإبداعية المتنوعة للخروج من الأعمال التي يقرأها بانطباعات ذكية ومتزنة ترتقي إلى المواقف النقدية الواضحة إضافة إلى كونها أداة تنبيه جليلة وجديرة بالقراءة والتحليل" (٣)، من أجل تحقيق أكثر من هدف أدبي وجمالي وتداولي.

وفي إطار توصيف الرؤية المنهجية التي ينهض عليها عمل الربيعي النقدي نراه يصرّح بتحديد معين يصف على نحو دقيق هذه الرؤية بقوله: "إنني أعتمد على ذائقتي في

تتوافر التجربة النقدية للربيعي على جملة مستويات يستند قسم منها إلى مرجعياته الإبداعية والقسم الآخر على رؤيته الشخصية الفاعلة

تعاملي مع ما أقرأ، وما أدوّنه من آراء وأحكام وليدة قناعة تامة، ولا تخضع إلا لمزاجي واختياري بعيدا عن أي ابتزاز من ابتزازات ميليشيات الأدب المنتشرة على وجه أدبنا العربي كالبثور والمشوهة لصفائه المطلوب" (٤)، ولا شك في أن هذا الكلام يحيل أول ما يحيل في إطار تحديد الرؤية المنهجية إلى المنهج الانطباعي التذوّقي، لكنه يربط ذلك بالمزاج والاختيار الحرّ الذي من شأنه أن يولّد خصوصية لتعامله مع ما يقرأ.

يذهب أكثر من فحص تجربة الربيعي النقدية إلى أنه يتمتع بلغة نقدية صافية قريبة إلى القلب وبعيدة عن الفذلكات النقدية، تخضع لأسلوب واضح ومميّز نابع من حبه للعمل الذي ينقده وإعجابه به وانشداده إليه، ولا شك في أن حبه وانشداده لأي عمل لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يأتي اعتباطا، إذ هو وليد معرفة عميقة بطبيعة الفعاليات الجوهرية السرية التي ينبني عليها العمل الأدبي، فهو عارف بالأسرار ومطلع على الخبايا بوصفه مبدعا في كل الحقول التي يتناول الأعمال فيها.

ومن هنا تأتي قراءاته على قدر كبير من الأهمية والفاعلية والفائدة، إذ هو يقرأ العمل بدلالة عمله المشابه، فهو يقرأ الرواية التي يشتغل عليها بدلالة روايته هو، وكذلك القصة والقصيدة والكتاب النقدي أو الثقافي أو ما شابه.

لذا يوصف الربيعي بأنه "ناقد متميز له أسلوبه وله لغته المحببة والجميلة التي يتحدث فيها عن العمل الأدبي الذي يشدّه وينجذب إليه، ويجد رغبة ومتعة في التواصل معه، يثق في حركة أصابعه حتى الهوس ولا يستسلم أبدا لإغراء الكلمات الرنانة في العمل الأدبي الذي يقرأ، لأنه يتجاوز ذلك بمهارة وحنكة عالية إلى العمق، إلى الفكرة، إلى الدويّ المقلق الذي يحثه العمل الأدبي" (٥).

وإذا كان لا بدّ لقارئ الربيعي بوصفه ناقدا من أن يضع له تصنيفا نقديا محددا في ضوء التصنيفات المعروفة والمتداولة في إطار الدرس النقدي الحديث، فإن التصور العام يتجه إلى النظر إلى الربيعي على أنه "ليس ناقدا أكاديميا ولا منهجيا ولا منظرا، وإنما هو ناقد رؤيوي بامتياز" (٦).

وعلينا أن ندرك بأن الناقد الرؤيوي (بامتياز) الذي حصل الربيعي هنا على لقبه لا يقلّ شأنا عن أي ناقد أكاديمي أو منهجي أو منظّر، إن لم يتفوق عليهم في درجة تحقيق الفائدة الأعم والأشمل مما يقدمه تحت عنوان كتابة نقدية، بوصف أن التقييم على الأساس الرؤيوي ينأى بالعمل النقدي عن النظريات والمنهجيات التي قد تحيل العمل النقدي أحيانا إلى ألغاز، ولا تقدم فائدة كبيرة في إطار تحقيق مقروئية عالية للعمل الأدبي المنقود حيث يكون ذلك هدف المبدع والناقد معاً.

وغالبا ما يدلي الربيعي برأيه في مناسبات كثيرة في هذا المضمار ليرسم لمهمته النقدية وجهة معينة وأسلوبية معينة تقوم على فهمه الخاص لها، ويقوده ذلك أحيانا إلى نقد الكثير من التصورات التي تحسب على الجهد النقدي، لكنها لا تمت في رأيه بصلة تُذكر لمفهوم النقد وطبيعته ومهمته ووظيفته، فيوجه نقده للناقد الإيديولوجي الذي "يقيس الكتابات بمسطرة أيديولوجيا الناقد وما حاد عنها أو خرج عليها حق عليه الرجم"

(٧)، الذي ينتصر لحساب فكرته الإيديولوجية على حساب النص الذي يشتغل عليه، أو الظاهرة التي يفترض أنه يقوم بقراءتها أو تحليلها أو تأويلها ضمن السياقات النقدية المعروفة.

يقف الربيعي في إطار ذلك طويلا عند القارىء الذي يعتقد أنه مسؤول عن إرشاده نحو الأعمال الجيدة التي تستحق القراءة، ويفتح له الكثير من المغاليق التي قد لا يتمكن القارىء الاعتيادي من التوغل عميقا فيها بحكم معرفته لأسرار اللعبة الأدبية.

ولعل ما أسهم به في هذا الإطار "يمثل دليلا ومرشدا لقارىء يقف حائرا أمام عشرات الكتب التي تضخّها عليه المطابع وتعمر بها رفوف المكتبات" (٨)، ولا يمكنه ببساطة أن ينتخب ما هو مفيد وممتع من دون إرشاد الناقد، الذي يجب أن يأخذ بيد القارىء الاعتيادي في هذا السبيل، ويعوّل الربيعي كثيرا على هذه المهمة التي تعدّ من أولويات المسؤولية النقدية عند الناقد الحقيقي.

من هنا يتأكد لدينا أن النقد الذي يمارسه الربيعي يقع إذا ما شئنا النظر إليه ضمن أدبيات النظرية النقدية بين النقد الرؤيوي والنقد الثقافي، على نحو عام وشمولي خارج نطاق التخصيص المنهجي الصارم، على الرغم من أن النقد الثقافي أخذ الآن أبعادا واسعة وعميقة ربما أكثر مما ينبغي، ولكن يمكن توصيفه على نحو عام بأنه النقد القائم "على مبدأ الكلية ومبدأ تعدد المستوى في العلاقات القائمة داخله، ويصبح الكشف عن كنه أي ثقافة رهنا بفحص الأدبي والاجتماعي والسياسي والديني بها، فحصاً ينهض على رؤية العلاقة وكيفية تجليها في عدد من الرموز الأساسية" (٩).

إن الربيعي في نقده يأخذ كل هذه المسائل بنظر الاعتبار ويعوّل عليها في منهجه وفهمه أساساً للعملية النقدية ومستويات وظائفها، لذا يمكن القول استنادا إلى هذه الرؤية وبصرف النظر عما قمنا به بوضع نقد الربيعي بين الرؤيوي والثقافي، إن الربيعي يتحرر

النقد الذي يمارسه الربيعي يقع ضمن أدبيات النظرية النقدية بين النقد الرؤيوي والنقد الثقافي

من أي إشكال منهجي وهو يتناول العمل الأدبي الذي يسعى إلى قراءته قراءة نقدية فاحصة، يستخدم فيها جملة من المكونات والمرجعيات والرؤى التي تستهدف صناعة وظيفة مركزية يعتمدها منهجا لعمله النقدي.

إن الكتب التي أصدرها الربيعي مما يمكن أن يصنّف على أنه نقد أدبي منذ السبعينيات حتى الآن يشكّل مكتبة نقدية مهمة، لا يمكن بأي حال من الأحوال صرف النظر عنها لأي سبب كان، إذ صدر كتابه "الشاطىء الجديد" بطبعتين (١٠)، وصدر كتابه "أصوات وخطوات" بطبعتين (١١)، وصدر له أيضاً كتاب "رؤى وظلال" (١٢)، كما صدر له كتاب "من النافذة إلى الأفق" (١٣)، وكتاب "من سومر إلى قرطاج" (١٤)، وكتاب جديد بعنوان "كتابات مسمارية على جدارية مغربية" (١٤)، ويعدّ للطبع كتاباً جديداً بعنوان "الغرس الآخر" (١٥).

سننتخب لدراستنا هذه كتاب الربيعي الجديد "كتابات مسمارية على جدارية مغربية" لأسباب عدّة، منها أنه آخر نتاج نقدي له ويمكن أن يمثل رؤيته النقدية في أعلى مراحل نضجها، ثم طبيعة التنوّع النقدي المدهش الذي جاء عليه الكتاب إذ تناول معظم الأجناس الأدبية، وحتى النقدية والثقافية، مما يمنحه أهمية إضافية، فضلا عن أن الأدب المغربي اليوم أصبح من أغنى وأخصب صور الأدب العربي الحديث، ولا شك في أن إلقاء الضوء النقدي عليه . ولا سيما بالنسبة للقارىء المشرقي . يكتسب أهمية كبيرة.

بالنظر إلى أن الربيعي تناول في نقده في هذا الكتاب مدونات إبداعية متنوعة في الأدب المغربي الحديث، فيحسن بنا أن نصنّف قراءتنا للكتاب على هذا الأساس تمهيدا لإعطاء تصوّر للطبيعة الرؤيوية والثقافية التي اشتمل عليه نقده في هذا الكتاب، ومن أجل توفير منهجية مناسبة للفحص والتناول والقراءة.

نقد المدوّنة السردية

تعدّ المدونة السردية المغربية في الراهن الثقافي والإبداعي العربي من أخصب المدونات في الساحة الثقافية العربية، نتيجة للانصراف الواسع والعميق نحو السرديات نقداً وكتابةً، وربما كان التوجه نحو المنطقة السردية في السياق النقدي. ترجمةً وكتابةً. الأثر الأبلغ في تشجيع التوجّه الإبداعي، الذي انفتح عليه كتاب السرد المغاربة انفتاحا كبيرا جدا هو بحاجة إلى موجة نقدية كاملة لإمكانية فحصه وقراءته، ووضعه في المكان الذي يستحق تحت سماء السرود العربية الحديثة.

ومن هنا تأتي أهمية كتاب الربيعي الذي يأتي على مجموعة منتقاة بعناية من النتاج السردي المغربي الحديث، قارئاً ومحللاً ومفسراً في إطار رؤية عامة وشاملة ينمّ عن قراءة فيها من الحب والمسؤولية والخبرة والتجربة الشيء الكثير.

يتناول أولاً رواية "شروخ في المرايا" لعبد الكريم غلاب بعنوان دالّ هو "الأسئلة التي تقود إلى الأسئلة"، وبعد استطلاع ضروري لعالم الرواية يقوم به الربيعي يتجه إلى الميزة المركزية التي تميزت بها هذه الرواية.

يرى الربيعي أن أهم ميزة فنية تفوقت في هذه الرواية هي الحوار، ويصفه بأنه "حوار مشدود ومحكم، فاعل ومؤثر، هل أقول إن عبد الكريم غلاب وأنا أحد الذين تابعوا تجاربه الروائية بشكل خاص قد أضاف إلى

منجزه الروائي الجديد والمهم في روايته هذه؟

والجواب: نعم، لقد فعل ذلك ووضع أمامنا هذا النص الفنيّ على أكثر من مستوى، نص لمن لا يعرف غلاب وتاريخه وخبرته يحسّ بهذه الفورة الهادرة المحتجّة الشابة التي تغلي فيه. إنه أمر يسجل لصالحه، يعدّ إنجازا له، فبقدر ما في هذا النص من حكمة ورؤية ووعي فيه هذا التفجر الذي يسحق ركام السنوات ليعلن انبثاق غضب آخر في صحراء اليأس العربي الحزين" (١٦).

إذ يسعى الربيعي إلى الموازنة هنا بين المستوى السردي التقني والمستوى الثقافي والرؤيوي للرواية، ويجعل العمل الروائي ضمن سياق تنويري وثقافي لا تتوقف مهمته عند حدود الإمتاع حسب، بل يتكشف كما في هذه الرواية عن وظائف أخرى تتدخل في صلب الحياة وإشكالياتها الإنسانية والحياتية.

ويتعرّض في السياق ذاته لرواية أخرى لعبد الكريم غلاب بعنوان "الشيخوخة الظالمة" من خلال إدراك مسبق لما يمكن أن ينتجه هذا الروائي، فالمعرفة المسبقة تعدّ من الدواعي المهمة للتوجه إلى منتج روائي معين لما توافرت عليه هذه المعرفة من ثقة بالمنتج، على النحو الذي يشكل فيه القارىء / الناقد أفق توقّع سابق على عملية القراءة والفحص النقدي والمعاينة الرؤيوية.

يتحدث الربيعي عن هذه القضية فيما يتعلق بالرواية بالقول: "إن الشيخوخة الظالمة رواية بشكل أو آخر من روائي كبير أنجز من قبل رواية (المعلم علي) التي أرّخت لتاريخ الحركة العمالية المغربية ونضالاتها، ومضى بي حماسي للكتابة عنها" (١٧).

فالحماس الذي يتحدث عنه الربيعي جزء مهم من العملية النقدية التي يمكن أن تتمخض عن موقف عام، فهو قد لا يكون مقتنعاً تماماً بفنية هذه الرواية ودرجة انتمائها إلى فن الرواية، إلا أنه يربط ذلك بالمنتج السابق المهم لغلاب في حقل الرواية.

يتعرّض الربيعي في تناوله للمجموعة القصصية الموسومة بـ "الغد والغضب" للقاصة خناتة بنونة بعنوان دال على رؤية قومية عروبية "الغوص في الهمّ العربي"، واصفاً في البداية الإشكالية المركزية التي يشتغل عليها الأدب النسوي عموما، وهي التمحور حول الموضوع الأنثوي وقضاياه بقوله: "خناتة بنونة في روايتها هذه تتماثل مع الكثيرات من كاتبات القصة العربيات حيث يخترن دوما لقصصهن بطلات من النساء، وليس الرجال، ولعل هذا متأت من كون المرأة أقرب إلى فهم مشاكل بنات جنسها من غيرها، ثم إن وضع المرأة العربية عموما هو وضع ساخن ويصلح لأن يكون منطلقا للبحوث وللأعمال الإبداعية أيضا" (١٨).

ثم يخرج من ذلك وعلى أساسه إلى استنتاج فكرة البطولة الأنثوية داخل هذا السياق من خلال نتيجته التي يقول فيها: "ومن هنا فإن في رواية خناتة بنونة هذه (الغد والغضب) هناك بطلة محورية تمترس حضورها على امتداد مساحة الرواية لتنسج بها ومن حولها جملة الأحداث" (١٩).

ويمضي في نقده للرواية اعتمادا على العنوان الذي اختاره لقراءته ليصف القدرة الاستشرافية للرواية بقوله: "وهكذا فإننا أمام رواية عربية لم تكتف كاتبتها بالتمرد على الواقع الفاسد بل إنها بشّرت بالمستقبل المضيء" (٢٠).

إذ هي على هذا الأساس من السرود التي لا تكتفي في إطار مشروعها الثقافي بتوجيه النقد وتعرية للواقع الفاسد من أجل التغيير، بل تدعم هذه الرؤية بإضاءة المستقبل وإنقاذ القارىء من منطقة اللاجدوى والتشيؤ التي يكتفي بعض الروائيين والقصاصين بإسقاط القارىء في أتونها، ومن هنا تتأكد قيمة التفات الربيعي في نقده للمجموعة إلى هذه الصفة الجوهرية التي تؤمن بإشاعة الأمل ورفض التيئيس.

يعاين الربيعي رواية "الريح الشتوية" لمبارك ربيع وهو يسأل سؤالاً نقديا في عتبة عنوان قراءته عن مصدر الريح الشتوية هو "من أين تهب؟"، لتكون مدخلا صالحا للتوغل في أعماق الرواية والبحث عن مصادرها ومنابعها وعلى من تهب أيضاً، في سياق فحص المقولة الروائية التي تسعى إلى تكريسها.

يذهب الربيعي إلى وصف هذه الرواية بأنها وثيقة، وهذا الوصف ينطوي على رأي نقدي ذي وجهين، سلبي وإيجابي، إلا أن الربيعي الناقد هنا لا يفصح عن ميله الواضح لأيّ من الوجهين ويكتفي بوصف الإشكالية التي قام عليها العمل، إذ يقول: "إن مبارك

ربيع في روايته (الريح الشتوية) قدم لنا وثيقة فنية مهمة عن نضالات الشعب المغربي ومقاومة حي فقير للاستعمار بكل الوسائل التي توصلت إليها أيدي أبنائه" (٢١).

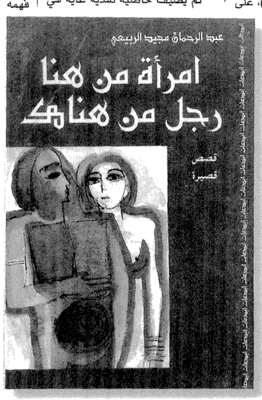
لكنه لا يكتفي بذلك بل يواصل توسيع رؤيته الوصفية للرواية بقوله: "إن هذا النوع من الروايات يجب أن يكتب، ووجوب كتابته هنا لا من أجل تعميمه ولكن من أجل الموروث الروائي في هذا البلد أو ذاك جامعا لكل الأشكال ولكل الاجتهادات" (٢٢)، على النحو الذي يؤكد ضرورة مثل هذا النوع من الروايات لضمان التنوع التعبيري السردي عن هموم ومشكلات متعددة لا تقف عند صورة واحدة وأسلوب واحد وطريقة واحدة، بل تخضع للتعدد والتنوع من أجل ديمقراطية الأشكال والأنواع.

أما رواية الروائي الأشهر مغربيا محمد شكري والموسومة بـ "السوق الداخلي"، فإن الربيعي يتناوله بعنوان شعري هو "من ضفاف السيرة إلى لجتها"، مؤكدا كما هو واضح من البنية العنوانية لقراءته أنه يحيل في قراءته للرواية على السيرة الذاتية، التي اشتهر فيها شكري كما هو معروف بروايته الشهيرة "الخبز الحافي" التي عدّها الكثير من النقاد نوعاً من الرواية السيرذاتية.

يمضي الربيعي في الانتماء إلى هذا الرأي الذي غلّف معظم أعمال شكري حتى بصدد روايته الجديدة قائلا: "يبدو أن محمد شكري لن يستطيع أن يبتعد عن سيرته الذاتية وتظل منهله الأول ومادته الأثيرة، ومن هنا فإن (السوق الداخلي) من الممكن أن تكون مجتزأة من (الخبز الحافي) أو (زمن الأخطاء) ومن الممكن في حال كهذه أن تعاد إليهما أو تقرأ وكأنها استمرار لهما" (٢٣).

ولا يكتفي بهذا التوصيف بل يذهب إلى تشخيص صفة أساسية أخرى في روايته هي الصفة الإيروتيكية بعد أن شاع هذا النمط الكتابي مؤخرا، فيحدد ذلك على هذا المستوى: "يمكن القول إن (السوق الداخلي) رواية (إيروتيكية) وربما هي إحدى الروايات القلائل في أدبنا العربي التي قالت ما أرادت قوله وأوصلت ما تريد إيصاله من دون الحذر من شيء، وإنها تستحق أن توصف بهذا الوصف من دون تردد" (٢٤).

ثم يضيف خاصية نقدية غاية في



الأهمية تتعلّق بالطبيعة النصية للرواية ودرجة صلتها وتعلّقها بقارئها، إذ يقول: "إن قارىء هذه الرواية لا يحاول أن يبحث عن أي تأويل خارج فعل النص المباشر، وتبقى متعته في أنه يقرأ نصا لا يتجاوز الكثير من الحدود" (٢٥)، ولا شك في أن هذه الرؤية النقدية الاستثنائية لدى الربيعي متأتية من وعيه الكبير والعميق بالخواص الداخلية الباطنية لعمل الروائي.

يقف الربيع ثلاث وقفات عند الروائي والقاص المغربي الكبير محمد زفزاف: وقفتين عند روايتين له وثالثة أمام ذكرى رحيله.

الوقفة الأولى مع رواية "بيضة الديك" وهي تحت عنوان مكاني جوّاني "عالم الدار البيضاء السفلي"، ويعاين الربيعي في هذه الرواية الخاصية التشكيلية التي اعتمدت عليها حيث وزّعها على أبواب كل باب لشخصية تتسلّم مقاليد السرد، وينوّه الربيعي أن هذه التقنية الروائية ليست جديدة ولكن براعة زفزاف ومهارته ودقة فهمه لشخصياته، فضلا على قدرته النوعية في إدارة الحوار الذي كان أساساً في ترتيب الوضع الروائي داخل روايته ونجاحه في تأصيله، إذ يقول: "اختار زفزاف لروايته بضع شخصيات من خلالها قدم ما يريده في روايته التي وزّعها على أبواب ثمانية، كل باب تروي فيه إحدى الشخصيات للوقائع من خلال وجهة نظرها الخاصة، والأمر هنا لعبة تكنيكية اختارها زفزاف قناعة منه بأنه ومن خلالها يستطيع أن يقدم كل شخصية وفق أبعادها التي أرادها لها، على الرغم من أن هذا التكتيك بات مألوفا جدا في الرواية العربية إثر تعرّفنا عليها لأول مرة من خلال (الرباعية الاسكندرانية) للورنس داريل، ثم (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم، و(ميرامار) لنجيب محفوظ، و(خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان، وأعمال أخرى كثيرة. لكن زفزاف صانع ماهر ودقيق جدا في فهمه لشخصياته، لا من خلال السرد فقط بل من خلال الحوار الذي يديره بشكل عفوي وتصاعدي وعميق، وهذا أهم ما يؤشر لصالحه في روايته هذه" (٢٦).

أما الوقفة الثانية فكانت عند مستوى "الإضافة" في رواية زفزف "محاولة عيش"، إذ يلخّص الربيعي أهم ملامحها الفنية بهذه الرؤية الدقيقة التي شخّصت ما استطاع زفزاف أن

يضيفه إلى منجزه الروائي قائلاً: "محاولة عيش رواية غير متكلفة، بسيطة وصافية وشخصياتها مرسومة بدقة. وعالمها قاس وحزين، وهي تأكيد لحضور روائي طموح ما زلنا نأمل منه الكثير" (٢٧).

ويذهب في الوقفة الثالثة الموسومة بـ "محمد زفزاف راحلنا الجميل" إلى توكيد خلاصة نقدية لكل المنجز الروائي الذي تركه زفزاف، وهو توكيد ينمّ عن سعة اطلاع نوعي على منجز زفزاف وقدرة على تحليل موقعه في هذا النمط الروائي الخاص ضمن مساحة المشهد الروائي العربي: "لقد رسّخ زفزاف لنمط من الرواية العربية هي الرواية القصيرة وأحيانا القصة الطويلة التي تظل في حدود سبعين إلى تسعين صفحة من القطع المتوسط. وقد أخلص لهذه الروايات وتفرّد بأنه كاتبها الوحيد في الوطن العربي" (٢٨).

وتناول الربيعي بعد ذلك للقاص والروائي أحمد المديني روايتين هما "الجنازة" و"المظاهرة"، وعنون مداخلته النقدية بشأن رواية "الجنازة" بعنوان ثنائي متداخل هو "الطموح والحصاد"، وعبّر عن رؤيته النقدية القائمة على الانفتاح في تلقّي الأعمال ذات المنحى الغرائبي والهوية الكتابية العربية المغربية، واصفاً رواية الجنازة بكونها "رواية الخروج واللامألوف والغرابة، إنها نص مفتوح على كل مجالات الإبداع، اعتمد فيها على منطلقات كثيرة لتأتي جديدة: التوثيق، الشعر، التراث، السيناريو، القص، والأهم أن كل هذا تم بهوية كتابية عربية أولا، ومغربية ثانيا" (٢٩).

ولعلّ الرؤية النقدية التي يتبناها الربيعي لا تقف على الضد من التجارب الجديدة مهما كانت غريبة وصادمة للسائد الأدبي، لأنه يعوّل على النتائج، فإذا كانت التجربة أصيلة فإنها ستنجح وإذا كانت طارئة فإنها ستفشل، وبالتالي فإن منح الفرصة للتجربة لكي تعبر عن نفسها إنما ينمّ عن وعي نقدي متقدم.

إلا أن الرواية الثانية تأخذ مساقا آخر يختلف عن الرواية الأولى تماما، يتناولها الربيعي تحت عنوان "لماذا هذه الانعطافة في "المظاهرة"؟"، والسؤال هنا سؤال نقدي صرف من أجل الوصول إلى تفسير لهذا التحول الكبير الذي حصل بين الروايتين، على الصعيد الفني السردي والموضوعي الفكري.

لكن الربيعي مع كل ذلك لا يعلن وقوفه ضد العمل من هذا المنطلق، بل يعبر عن فكرته بإزاء الرؤية التجريبية التي انطوت عليها الرواية بقوله: "إنه (يقصّ) علينا بكل ما تعنيه كلمة (قصّ) من سرد حكاية معينة مثيرة للانتباه والفضول لدرجة أن القص يكاد يكون الهم الأساس للكاتب في قصصه هذه. أما همومه الأولى في اللغة والبناء والخلط بين الأنواع الأدبية فكلها أمور قد اختفت، ولأكن أكثر دقة وأقول (تراجعت) بالرغم من أنني لست ضد هذا كله طالما أنه وليد حاجة معينة أو حتى (نزوة) طرقت رأس الكاتب ليس المديني فقط بل وكل كاتب آخر أيضا" (٣٠).

إذ يعطي للنزوة الإبداعية دورا مهما في إنتاج أعمال مبهرة أحيانا حين تأتي بفعل حاجة إبداعية تتولد من رحم العمل وضروراته.

وفي مداخلة نقدية يستعيد الربيعي على نحو ما حكايات ألف ليلة وليلة في مجموعة قصصية للقاصة مليكة نجيب، وعنوان المداخلة "شهرزاد مغربية تقول لنبدأ الحكاية" التي يسعى إلى أن يربط فيها بين "شهرزاد" الحكواتية و"مليكة الحكواتية" في كتابها القصصي "لنبدأ الحكاية"، وقد حقق منذ البدء نوعا من التناص مع ألف ليلة وليلة في الدالين المؤلفين لعتبة العنونة وهما "البداية / الحكاية".

الرؤية النقدية عند الكاتب التي يتبناها لا تقف على الضد من التجارب الجديدة مهما كانت غريبة وصادمة للسائد الأدبي

يذهب في مداخلته إلى فحص التميّز والخصوصية التي تتمتع بها القاصة، لأن التميز هو الشرط الأساس لنجاح العمل في سياق كثرة الأسماء والنصوص، بحيث تصبح عملية البحث عن الصوت الخاص من الأولويات التي لا غنى عنها لأي مبدع، لكي يتمكن من فرض أنموذجه على المشهد الإبداعي بقوة التفرّد والخصوصية.

إذ يعتقد الربيعي في قراءته للمجموعة "إن مليكة نجيب قاصة تجتهد كثيرا لتكتب قصة مختلفة من وجع العالم، عن البشر والهلاك، ولا تبذّر كلماتها بما لا يقرأ، وإن قُرىء فلا يوصل شيئا، كاتبة منتبهة وهذا امتيازها الجميل" (٣١).

إن اجتهادها "تجتهد كثيرا"، واقتصادها الشديد في لغة القصّ "لا تبذّر كلماتها بما لا يُقرأ"، وحساسيتها الإبداعية في إنجاز خطابها القصصي "كاتبة منتبهة"، تعدّ في منظور الربيعي النقدي خصائص نوعية يمكن أن تضمن لها "امتيازها الجميل".

وفي قراءة الربيعي لرواية "ديك الشمال" لمحمد الهرادي يوجّه سؤالاً نقدياً استفزازياً لمواجهة هذه المدوّنة السردية هو "هل الحياة قبر صغير يأكل فيه كل واحد منا الآخر؟!"، وتسعى قراءته للإجابة عليه في ضوء الإشكالية القرائية التي تحصل في عملية المواجهة مع الرواية، ويلخّصها الربيعي على هذا النحو "رواية الهرادي هذه أتعبتني، ففيها من الأقفال والمغاليق والأبواب الموصدة أكثر مما فيها من النوافذ وما قراءتي هذه إلا محاولة مني لفكّ بعض طلاسمها ولعلي وفقت في شيء، ومع إيماني بأن هناك تعتيما مقصودا من الكاتب في

كل عمل إبداعي متفوق. كما وضعتني أمام رواية مغربية مختلفة ضمن تعدد الأصوات الذي عرفناه فيها، وفي هذا إثراء لهذا الفن الإبداعي المستقبلي. الرواية الذي يعمل أشقاؤنا المغاربة على إثرائه بنصوصهم ودراساتهم الرائدة" (٣٢).

إذ وضعها في سياق الأعمال الروائية التي تشتغل على التعتيم والإبهام والغموض من أجل تحقيق غايات فنية معينة، وعلى الرغم مما يبدو على رؤية الربيعي النقدية من انفتاح وتحرر بشأن كل التجارب الجديدة الخارقة للمألوف الروائي، إلا أنه هنا لا يخفي قلقه أحيانا من أن بعض مفاصل الرواية قد لا تصل إلى القارىء بسهولة، ولا سيما حين يبلغ الغموض درجة من الاستغلاق الذي قد يؤثر على تداولية الرواية وتواصليتها، مما قد ينعكس سلبياً على قيمتها الإبداعية، وهي خشية نقدية ضرورية تدخل في سياق المجال الرؤيوي والثقافي النقدي الذي يتميز به الخطاب النقدي عنده.

يعود الربيعي مرة أخرى إلى مجال السرد الأنثوي ليتحدث عن كاتبة شابة تكتب قصصا جريئة صادمة وتدعى فدوى مساط، ويضع لمداخلته عنوانا هو"شيء من الألم وكثير من الجرأة" ليخلق نوعا من الموازنة بين دالي "الألم" و"الجرأة"، تعبيرا عن مستوى الجرأة في كتابتها وقد تعرّضت لردود فعل سلبية كثيرة من المؤسسة المعادية لكل جديد وصريح وجريء أنثوي.

يقول الربيعي في مداخلته النقدية التشجيعية "هذه كاتبة واعدة جدا، وما وقوفي الطويل أمام مجموعتها البكر إلا احتفاء بها لتكتب وتواصل ولا تخشى أي معوّق ما دامت تشرّح بسكين من حرائق الذات وأوجاعها جسد زماننا المتكلس هذا. أقول (تشرّح بسكين) ولم أقل تخط بقلم ولست مبالغا" (٣٣).

ولعله في إيجاد علاقة تأثيرية بين "القلم" و"السكين" هنا يوضّح تماما حجم الجرأة التي كتبت بها فدوى قصصها، وحجم النقد والتجريح الذي تعرّضت له جرّاء ذلك، بحيث تحوّل نقد الربيعي إلى نقد تحليلي فني وجمالي من جهة، وتحريضي وتشجيعي ساند لمواصلة الطريق الإبداعي من جهة أخرى.

ويتناول أخيرا في سياق نقد المدونة السردية المغربية رواية بهاء الدين الطود الموسومة بـ "البعيدون"، ويضع لمداخلته عنوانا طباقيا هو "القريبون.. البعيدون" يحقق فيه بلاغة عنوانية يمكن أن تصف شيئا من أجواء الرواية وعوالمها.

استطرد الربيعي في نقدها طويلا لغناها وخصبها، فهي رواية تنطوي في نظر الربيعي النقدي على ثراء ثقافي هائل تمكّن الروائي من توظيفه وتشكيله من دون أي إخلال بالبنية الفنية والسردية للرواية.

ويقول في هذا الصدد واصفاً عالم الرواية إن "رواية البعيدون تعكس ثقافة عالية لكاتبها، في الموسيقى والفن التشكيلي والأدب، ومن النادر جدا أن نقرأ عملا روائيا يقدم لنا عمقا ثقافيا ومعرفة واسعة بتلقائية هي من صلب العمل نفسه من دون أي (تعالم) على القارىء أو (تعال) عليه" (٣٤).

تكشف قراءة الربيعي للمدونة السردية "الروائية والقصصية" المغربية في كتابه هذا عن مسارات نقدية متنوعة لم تقف عند حاجز معين أو تصنيف محدد، وتردد فضاؤه النقدي بين المجال الرؤيوي النابع من معرفته وحساسيته السردية الخاصة، بوصفه كاتبا روائيا وقصصيا مدركا لأسرار هذا النوع من الكتابة، والمجال الثقافي الذي يعكس فلسفة الربيعي في فهم الأشياء استناداً إلى قيمتها الإنسانية، ودرجة اتصالها بالقضايا التي تشغل الإنسان وتوجّه إنتاجه الأدبي على نحو ما.

مداخلات الربيعي في المدونة الشعرية المغربية لها ما يبررها ولا سيما أن القارئ المشرقي ما زال بعيداً عن إدراك القيمة الإبداعية للنصوص المذكورة

نقد المدوّنة الشعرية

تحفل المدونة الشعرية المغربية بغنى وثراء عميق وواسع لا يقلّ شأناً عن المدونة السردية بأي حال من الأحوال، على الرغم من أن عيون الشعراء المغاربة عموما ما زالت تتطلّع إلى المنجز النوعي لزملائهم المشارقة، إلا أنهم طوّروا أنموذجهم الشعري كثيرا وراحوا ينافسون زملاءهم في المشرق، ولم يعد التفوّق الشعري حكرا على شعراء المشرق إذ أصبح لشعراء المغرب أنموذجهم الشعري الخاص، بكل ما ينطوي عليه ذلك من خصوصية وتفرّد.

لذا فإن مداخلات الربيعي في المدونة الشعرية المغربية في هذا الكتاب لها ما يبررها تماما، ولا سيما أن القارىء المشرقي. إن صحّ هذا التوصيف. ما زال بعيدا عن إدراك القيمة الإبداعية التي وصل إليها النص الشعري المغربي الحديث، سواء في المغرب أو البلدان المغاربية الأخرى.

من هنا تتأكد قيمة ما قدمه لنا الربيعي في هذا المجال وهو يعاين ويفحص نقديا تجارب شعرية مغربية لها من التميز والخصوصية الشيء الكثير، وسعى في ذلك أن ينوّع في التجارب التي يتناولها على صعيد الأجيال والرؤى والتجارب، وبرؤية لا تخرج كثيرا عن رؤيته في تناول المدونة السردية، إذ ظلّ هاجسه الشعري كونه يمارس كتابة الشعر أيضاً فعّالا في هذا السياق.

يتناول الربيعي في أول معالجة نقدية له ديوان "مائيات" لمحمد الأشعري، ويعنونها بـ "التشكيلي والشعري في

مائيات الأشعري"، في محاولة منه لتحليل العلاقة الجدلية بين التشكيلي والشعري حيث إن الأشعري يمارس الفنين معا، ولا شك في أن كلّ فن من الفنين له تأثير على الآخر.

ويصف الربيعي الشاعر والرسام الأشعري بأنه شاعر يعرف أسرار الكلمة وفنان يعرف أسرار اللون في الوقت نفسه، واستنادا إلى هذه المعرفة بطبيعة أسرار كل من الفنين وطبيعة توظيف التشكيلي في الشعري فـ "كأن كل قصيدة عند محمد الأشعري لوحة، أو كأن كل لوحة من مائياته قصيدة، هناك هذا التداخل والتوحّد ما بين الرسم والشعر، وما الكلمات إلا خطوط أو ضربات من ريشة تحمل اللون المختار الذي لا يوضع إلا في مكانه. هناك رسامون تأخذهم الألوان فيراكمونها حتى تضيع شفافيتها، وهناك شعراء تصادرهم الكلمات ويسحرهم إيقاعها فيزجّون بها على الورق فإذا هي مجرد تزاحم ألفاظ وكلمات. الأشعري دقيق ومقتّر" (٣٥).

وهو توصيف نقدي دقيق وعارف بحساسية هذا النوع من التداخل والاستعارة بين الشعر والرسم، وكيف يمكن أن يوظف التشكيلي في الشعري بشكل ناجح يفيد فيه الشاعر من طاقات التقنيات التشكيلية، من أجل مضاعفة طاقة الشعرية في القصيدة وضخّها بممكنات جديدة تدعم هذه الشعرية جماليا وتعبيريا.

يفحص بعد ذلك تجربة الشاعر حسن نجمي في ديوانين ضمّهما كتاب واحد، ويضع لقراءته عنواناً هو "بين "مستحمات" حسن نجمي و"أبديته الصغيرة"، ويعدّ تجربة حسن نجمي من التجارب المهمة في قصيدة النثر على مستوى تجربة قصيدة النثر العربية، إذ تمثل أنموذجا راقيا لقصيدة النثر المغاربية.

ويلخّص رأيه بعد استطلاع نماذج مهمة من تجربته هذه استطلاعا نقديا قائلاً: "إن تجربة حسن نجمي في هذين الديوانين المتجاورين في كتاب واحد أعتبرها على غاية من الأهمية في زمن اليباب الشعري وارتباك الحياة العربية كلها، وهنا أعيد ما قلته عن قصيدة النثر المغاربية بالرغم من تأثراتها الأولى بالتجربة اللبنانية لكون هذه التجربة شكلت ما يشبه (المحفز) لشعراء قصيدة النثر العرب، إلا أنها بدأت تبحث عن مرجعياتها الخاصة لتشكل تفرّدها واختلافها" (٣٦).

وفي الإطار ذاته يقرأ تجربة محمود عبد الغني ويضع لقراءته عنوانا دالاً هو "حجرة وراء الأرض" وترسيخ حضور قصيدة النثر المغربية"، للتوكيد على قيمة تجربة قصيدة النثر المغربية من خلال الشعراء المبرزين الذين مارسوا كتابتها.

يضع الربيعي أهم خصائص قصيدة هذا الشاعر بقوله: "عندما نقرأ قصائد محمود عبد الغني ننتبه إلى أمرين هما الأول: أنها توحي من خلال عناوينها بأنها قصائد يومية، وهذا ما نجده عند عديد الشعراء العرب.... ولكن الأمر الثاني هو أن قصيدة محمود عبد الغني ليست كذلك، إنها تعطي في باطنها غير ما تعلنه في عنوانها، إنها أقرب إلى (السريالية) وإبقاء جانب من دلالاتها في العتمة حتى لا تظهر كلها مرة واحدة، وبالتالي لا تقول شيئا ابعد مما تفصح عنه كلماتها. كما أن في قصيدته إضافة إلى الأمرين اللذين اشرنا إليهما غنائية واضحة، شفافة، هي جزء من بنيتها وليست مقحمة عليها." (٣٧).

ولا شك في أن هذه المواصفات التي تجلّت في وجود أثر من طبقة في قصيدته، فضلا على اتسامها بالغنائية الشفافة هي مما يضاعف من القيمة الإبداعية والجمالية لها، ويكشف عن رؤية الربيعي الواعية والذكية في تشخيص الظواهر النقدية التي تعدّ مفصلا حيويا يعتمد عليها الأنموذج الشعري في تحقيق نجاحاته.

ثم يعرّج على تجربة الشاعرة مالكة العاصمي مواصلاً رؤيته النقدية في أحد دواوينها بعنوان "عندما تسيل "دماء الشمس" أمام عيني"، وهو يسعى إلى الربط الثقافي بين تجربتها الأكاديمية في دراسة الأدب القديم وتجربتها الشعرية، واستعانتها بالرموز السحرية والغامضة من أجل شحن أنموذجها الشعري بطاقة جديدة.

يقول الربيعي في هذا الصدد الذي عززت فيه الشاعرة معجمها اللغوي، إنه "على الرغم من رؤيا الشاعرة المشدودة إلى الحاضر فإن دراستها الأكاديمية في أدبنا القديم قد وضعتها أمام منهل لغوي وإحالات واسترجاعات كما فعلت في هامش عن (الهدهد) في قصيدتها (طائر النار)، أو استعانتها بالأمازيغية وأحد مسمياتها (لالاماس)، وهي تأخذ

من هذه الإحالات الجانب السحري والغامض" (٣٨).

ويضيف إلى رؤيته النقدية رؤية ثقافية تتعلق بانشغالات الشاعرة الأخرى بمعية الشعر، وهي تمضي مع كل ذلك بتطوير أنموذجها الشعري إذ يقول معلّقاً على هذا التنوع والتعدد في الانشغال الحياتي والنضالي والشعري: "إن شاعرتنا ماضية في تطوير تجربتها بالرغم من أنها موزعة بين الشعر وإيقاع الحياة وركام المسؤوليات" (٣٩).

ويمضي الربيعي في سبيله النقدي نحو معالجة تجربة أنثوية أخرى في مجال المدونة الشعرية المغربية وهي تجربة الشاعرة وفاء العمراني، ويضع مداخلته بعنوان "فتنة الأقاصي" لوفاء العمراني: الكلمة والصوت"، وينقل لنا في داخل صورته النقدية للديوان تجربة جديدة لها في عرض أنموذجها الشعري.

تتمثل تجربة العرض هذه بأن الشاعرة أقدمت على مغامرة تقديم شريط كاسيت بصوتها لقصائد الديوان مع كتاب الديوان، ويعلق الربيعي على هذه القضية الطريفة بقوله: "أقدمت على هذه المغامرة التي لم تكن جديدة بالمعنى الكامل إذ إن هناك تجارب مشابهة، اكتفى الشاعر بتقديم قصائده على كاسيت أما وفاء العمراني فإن الكاسيت مصحوب بالديوان، فمن أراد أن يقرأ فليقرأ، ومن أراد أن يستمع فليستمع، ومن امتلك الوقت الفائض فبإمكانه أن ينصت للصوت وعيناه على حروف القصائد. كان اعتماد الشاعرة على صوتها كبيرا لذلك لم تسمح للموسيقى بالتدخل، هناك فقط ضربات بيانو خجول، نسمعها ولا نسمعها، تتسرب عندما تجد منفذا لذلك. وأنا معها في هذا ما دام هذا الصوت الذي يحمل امتلاءه ورخامته وأنوثته أيضا" (٤٠).

ويحشد مجموعة من الدلائل على طرافة هذه التجربة وحيويتها وقدرتها على افتتاح منافذ توصيل أخرى، يمكن من خلالها توسيع قاعدة التلقي وتوفير فرص مضافة لكي تتمكن الشاعرة من تقديم صوتها الشعري.

تتواصل قراءاته للنماذج الشعرية الأنثوية ويقدم عنوانا قرائيا جديدا هو "مساءات" عائشة البصري الفسيحة"، يقرأ فيه تجربة الشاعرة المغربية عائشة البصري قراءة شمولية في ديوانها "مساءات".

ويعلّق الربيعي على تجربة الشاعرة عائشة البصري المتأخرة بعض الشيء بقوله: "إن كل قصيدة في الديوان تتسع لقراءة أشمل ما دامت تتجدد فيها ولا تتكرر. ومن هنا يمكن القول إن شاعرتنا التي قدمت ديوانها متأخرا بعض الشيء، إنما فعلت ذلك لأن الشعر هاجسها وليس نشر هذا الشعر كما بدا لنا" (٤١).

ويتعرّض نقديا أيضا لتجربة الشاعرة وداد بنموسي بعنوان يضم اسم مجموعتها الشعرية هو "وداد بنموسي لها "جذور في الهواء"، متناولا التجربة ضمن أفق تداخل الفنون الذي حفلت به تجربة وداد.

يصف الربيعي عالم الشاعرة وداد بنموسي من خلال استظهار معظم التشكيلات البنيوية التي تنهض عليها قصيدتها، فضلا عن التأكيد على أنموذج الخطاب الشعري الأنثوي الذي يتجلى على نحو واضح في شعرها، فيقول: "نحن أمام شاعرة شفافة، متأنية، تبحث عن قاموسها المزاوج ما بين الرسم والشعر باللون والرسم بالكلمات، كما أن قصائدها تتمحور في عالم المرأة، منشغلة بما هو يومي وكوني، بالرغم من أنها لا يقيدها حدّ، ولا توقفها مخافر، لها مداها، وامتدادها لتقول ما تريد من دون افتعال، لا ترمي كلمة على الورق إلا بعد آن تعايشها وتتملاها وتمنحها اليقين والقناعة" (٤٢).

يصف الناقد عالم الشاعرة وداد بنموسى من خلال استظهار معظم التشكيلات البنيوية التي تنهض عليها قصيدتها كشاعرة شفافة متأنية

أما تجربة الشاعرة إكرام عبدي فإن الربيعي يعاينها تحت عنوان "شاعرة "لن تقايض النوارس"، ويتعامل مع شعرها تعاملا رومانسيا شائقا ربما لشدّة إعجابه به لغة وصورة وتركيبا وإيقاعا.

ويقول بصدد تقويم عام لتجربتها في هذا الديوان: "لقد دخلت إكرام عبدي عالم الشعر بجواز سفر آصيل ومزوّق الحروف، كأنها فسفور مثل رقّاصي الساعة، كلما التمّ الظلام شعّ وأشهر الخبيء. وجواز سفرها هذا الديوان الأخاذ الذي سحرني وشدهت كمتلق ومحب لشعر. الشعر، وبالرغم من أنني قرآت بعض قصائده متفرقة إلا أن قراءتها مجتمعة ومبوّبة وبين دفّتي كتاب أعطى القراءة الجديدة بعدا أعمق، واستوقفتني محطات فيه ما كان لها آن تفعل ذلك لو أنها بقيت متناثرة مشتتة" (٤٣).

ويختتم قراءته في المدونة الشعرية المغربية بأنموذج أنثوي أيضا بعد آن احتلّت الشعرية الأنثوية في قراءته حيزا واسعا جدا فاق حيز الأنموذج الذكوري، وهي ظاهرة لافتة حقا يمكن أن تحسب لصالح الربيعي فكراً ونقداً.

هذه التجربة التي حظيت باهتمام الربيعي النقدي هي تجربة الشاعرة إيمان الخطابي وقد فحص شعريتها بعنوان شعري أيضا هو "إيمان الخطابي في "البحر في بداية الجزر" شاعرة القصيدة القصيرة بامتياز".

إذ يصف تجربتها أولاً على صعيد الحرفية الشعرية واللعب بالتقانات بقوله: "تمتلىء كل القصائد ولا أقول

بعضها بالانتباهات الذكية اللماحة المليئة بالغرابة أو الطرافة أو الإبهام أو الاختصار الثري، أو جمال الصياغة" (٤٤).

ثم يعبّر ثانيا عن عنائها الواضح في صياغة خطابها الشعري، وعدم إذعانها للنماذج التقليدية الأنثوية في التمحور حول الرجل بوصفه مركز الكون الأنثوي، إذ تخلّصت إيمان من هذه العقدة وراحت تصوغ أنموذجها بحرية أكبر بعيدا عن الضغوطات والإكراهات، فيقول الربيعي: "إن كل قصيدة من هذا الديوان وليدة اشتغال طويل، ثم لا تنبت كلماتها الأخيرة بيسر بل بإرهاق وعسر، قصائد ترى العالم بعيون مفتوحة، وتنأى عن هذيانات وثرثرات معظم الشاعرات في مثل عمرها أمام (أوهام) رجال، أو أضغاث أحلام حب ما، ربما هذا تأكيد منها على كتابة قصيدة حب تمكن الاستعاضة عنها بأن نعيشها وبالتالي لا داعي لكتابتها، ولحب شمولية من النادر أن تختزنها كلمة أخرى أبدا. في هذا الديوان نحن أمام شاعرة تكره الثرثرة وتعشق الجمل المفيدة" (٤٥).

إن الملاحظات والتقويمات والآراء التي طرحها الربيعي وهو يراجع نقديا المدونة الشعرية المغربية، تمثل وجهة نظر ناضجة وواعية تتراوح بين المسار الرؤيوي والمسار الثقافي، إذ حافظ الربيعي على مقتضيات اشتغاله النقدي في نقد المدونتين السردية والشعرية، على النحو الذي أظهر فيه إخلاصا لآرائه وأحكامه وتصوراته في جميع القضايا النقدية التي عالجها، وبروح شفافة تؤكد شخصيته الشعرية عبر اندماجه المحب بما يقرأ وينقد ويراجع ويحلل ويوجّه ويصوّب ويثري.

نقد المدوّنة النقدية

يمارس عبد الرحمن مجيد الربيعي في ظل شخصيته الناقدة فضلا عن نقد المدونة السردية والمدونة الشعرية المغربية نقد المدوّنة النقدية، إذ إنه أتى على مجموعة كتب نقدية مهمة صدرت مؤخرا وراجعها مراجعة نقدية فاحصة، كشفت عن مستوى جديد في شخصيته النقدية يقع في ما يدعى اصطلاحاً بـ "نقد النقد"، وبذلك فإنه يستكمل رؤيته النقدية بإلقاء الضوء على المشهد النقدي المغربي من خلال مجموعة كتب يتناولها لنقاد مغاربة مهمين في هذا المجال.

يسهم الربيعي في تقديمه لهذه الكتب النقدية المهمة إسهاماً كبيراً في لفت الانتباه إلى تقدم الأطر النقدية في المغرب

يقف أولاً عند الناقد عبد الرحيم العلام في كتابه النقدي "الفوضى الممكنة"، ويضع معالجته لهذا الكتاب تحت عنوان "عبد الرحيم علام يعيد ترتيب "الفوضى الممكنة"، ويعرض للتوصلات النقدية التي توصل إليها في مراجعته للأعمال السردية من خلال رؤية نقد. نقدية تتحرّى الدقة والموضوعية في وصف جهد الناقد، ويعدّ الربيعي وقوف علام عند الأعمال التي تناولها بمثابة تزكية نقدية لها، وتحريض لأصحابها على مواصلة المشوار لأنهم حسب رأيه على الطريق الصحيح.

يقول الربيعي في تقييمه لعمل علام النقدي في هذا الكتاب: "هذه وقفات عند استنتاجات توصل إليها عبد الرحيم العلام من خلال رحلته الموسعة بين عدد من أبرز الأعمال السردية التي ظهرت في السنوات الأخيرة، قصة قصيرة ورواية، وكانت قراءته المتمعنة بمثابة تكريس لها ودفعها إلى واجهة بارزة في مدوّنتنا السردية العربية التي لا تشكو من الكم بل من الإجادة" (٤٦).

ويعاين الربيعي في هذا الصدد كتابا نقديا نوعيا تمثل في كتاب حسن بحراوي الموسوم بـ "حلقة رواة طنجة"، ووضع عنوانا لمداخلته هو "حسن بحراوي في "حلقة رواة طنجة"، ويصف جدّة الكتاب وطرافته حيث أثارت هذه الظاهرة التي يتحدث عنها الكتاب ضجة في الأوساط الثقافية المغربية والعربي.

يقول الربيعي واصفاً هذا العمل: "من أحدث الإصدارات في المغرب... وهو كتاب جديد في موضوعه ويلقي الضوء على جانب من اهتمامات أحد الكتّاب الأميركيين الذي عاشوا في المغرب عدة عقود، وهو جانب يكاد يكون محوريا في تجربته الأدبية وأعني به بول باولز. عنون بحراوي كتابه هذا بـ "حلقة رواة طنجة"، أما رواة طنجة هؤلاء فهم: بول باولز، العربي العياشي، محمد المرابط، ومحمد شكري." (٤٧).

ثم يشرح الربيعي الوضعيه التي تأسست بها هذه الجماعة والطريقة التي رسموها لأنفسهم في السرد وسبل تلقيه، وتحويله إلى سرود مكتوبة على يد كتّاب محترفين يتلقون هذه السرود من أفواه الرواة بطريقة شفاهية، فيقول: "إن رواة طنجة لم يعتمدوا إعادة سرد حكايات شعبية متداولة في المغرب بل إنهم صاغوا حكاياتهم الخاصة، ولعلهم وجدوا الأمر سهلا أن يتدعوا شخصيات وأحداثا وهناك من يسجلها نيابة عنهم ويقدم لهم بديلا ماديا مجزيا إذا ما قيس بحالتهم الرثّة التي كانوا عليها.... وهكذا أصبحت مجموعة من الأميين المهمشين وأرباب السوابق كتّابا، ولعل ما يثير الاستغراب أن بعض قصصهم ورواياتهم حولتها السينما والتلفزة العالمية إلى أفلام" (٤٨).

ويختتم قراءته النقدية في كتب النقد المغربي في إطار مراجعته للمدونة النقدية المغربية من خلال بعض الكتب التي تناولها بالناقد أحمد شراك في كتابه "مسالك القراءة"، ووضع مداخلته

بعنوان "يبحث عن "مسالك القراءة"، إذ يعرض عرضاً وافيا ومفتوحا للكثير من الآراء الواردة في الكتاب لإيمانه بأهميتها وجدّتها، بحيث أن إيرادها وعرضها بهذه الطريقة يتيح فرصة لمن لم يطلع على الكتاب مباشرة أن يتعرف إلى خصوصيته وفرادته وقيمة الآراء النقدية الواردة فيه.

يقول الربيعي وهو يصف هذا الكتاب بإعجاب كبير لما قدّمه من رؤى وأفكار وقيم وتصورات: "نحن وإن كنا في هذا العرض لكتاب د. احمد شراك القيم والفاتح في مجاله قد أخذنا الكثير من أقواله وآرائه واستعنّا بها أثناء كتابتنا عنه، فإن ذلك متأت من قيمة هذه الآراء وأهميتها وعلميتها الدقيقة. ويمكن القول إنه أصبح مرجعا منتبها ومنبّها في مجال "سوسيولوجيا الكتابة والنشر" انطلاقا من النموذج المغربي أو الحالة المغربية باعتبارها حالة عربية وتعميما على مساحة الوطن العربي كله" (٤٩).

إن الربيعي في تقديمه المنتقي لهذه الكتب النقدية المهمة إنما يسهم إسهاما كبيرا في لفت الانتباه إلى ما يحصل من تقدم في إطار المدونة النقدية في المغرب، ضمن سعيه الحثيث والدؤوب لإيجاد جسر رؤيوي وثقافي بين المشرق والمغرب، بعد أن بلغت القطيعة حدّا كبيرا مخجلا للثقافة والأدب والمثقفين والأدباء معاً.

لا شك في أن هذا الكتاب النوعي "كتابات مسمارية على جدارية مغربية" إنما يشكل إضافة نوعية ليس إلى جهد الربيعي النقدي حسب، بل إلى جهده الثقافي العربي في نقل الحصيلة المركزة للثقافة الأدبية النوعية التي تحصل في بلدان المغرب العربي إلى مشرقه، عبر آلية عرض وتلخيص وتحديد ونقد وتوجيه والتقاط لا تقل أهمية بأي حال من الأحوال عن أي جهد نقدي صرف في أي مجال من المجالات الأدبية.

•كاتبة وأكاديمية من العراق

الإحالات والهوامش

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي، من سومر إلى قرطاج، منشورات دار المعارف، سوسة، ١٩٩٧: ١٧١.

(٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي، الخروج من بيت الطاعة، منشورات وكالة الصحافة العربية، سلسلة نوافذ، القاهرة، ٢٠٠٣: ١٤٥.

(٣) سليمان البكري، مجلة (الملاحظ)، تونس، العدد (٢٦٤) في ١٨ / ٣ / ١٩٩٨.

(٤) عبد الرحمن مجيد الربيعي، أصوات وخطوات، دار المعرف، سوسة، تونس، ط٢، ١٩٩٤: ٨.

(٥) عبد الرحمن الربيعي وأسئلة الزمن الصعب، عذاب الركابي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ٢٠٠٤: ٥٢.

(٦) م. ن: ٥٢.

(٧) عبد الرحمن مجيد الربيعي، من النافذة إلى الأفق، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، ١٩٩٥: ٨٢.

(٨) عبد الرحمن مجيد الربيعي، رؤى وظلال، منشورات نقوش عربية، تونس، ١٩٩٤: ٥.

(٩) وليد منير، ندوة (النقد الثقافي)، مجلة (فصول)، العدد ٦٣، ٢٠٠٤، القاهرة: ١١٩.

(١٠) صدرت الطبعة الثانية منه عن منشورات الدار العربية للكتاب، (تونس - ليبيا) ١٩٨٣.

(١١) صدرت الطبعة الثانية منه عن منشورات دار المعرف، سوسة، تونس، ١٩٩٤.

(١٢) صدر عن دار نقوش عربية، تونس، ١٩٩٤.

(١٣) صدر عن مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ١٩٩٥.

(١٤) صدر عن دار الثقافة، اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.

(١٥) ينظر مجلة الشرق، العدد ٣٥، فلسطين، ٢٠٠٥: ١١. حيث خصصت هذا العدد من أعدادها تكريما خاصا للربيعي.

(١٦) كتابات مسمارية على جدارية مغربية: ١٨. وقد نشرت الرواية ضمن منشورات دار توبقال، المغرب، ١٩٩٤.

(١٧) م. ن: ٢٤، وسبق للربيعي أن نشر الموضوع ذاته في جريدة الزمان، لندن، ٢ - ٧ - ١٩٩٩. والرواية من منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٩.

(١٨) م. ن: ٢٦.

(١٩) م. ن: ٢٦.

(٢٠) صدرت المجموعة القصصية ضمن منشورات دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب. وقد تعمّدنا وضع "تسويد خطي" لاسم القاصة وسيتكرر هذا الأمر مع كل القاصات والروائيات والشاعرات التي تناولهن الربيعي في هذا الكتاب، للتأكيد على قوة حضور الجانب الإبداعي الأنثوي في الساحة الإبداعية المغربية من جهة، وأهمية لفت الانتباه إلى أدب المرأة الحديث في فكر الربيعي النقدي.

(٢١) م. ن: ٣٥. وقد صدرت الرواية عن منشورات مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٧٩.

(٢٢) م. ن: ٣٥. وقد صدرت الرواية عن منشورات شركة ثوب للاستثمار، المغرب، ١٩٩٥.

(٢٣) م. ن: ٣٧.

(٢٤) م. ن: ٣٨.

(٢٥) م. ن: ٤٠.

(٢٦) م. ن: ٤٤ - ٤٥.

(٢٧) م. ن: ٤٨، وقد صدرت الرواية عن منشورات الدار العربية للكتاب (تونس - ليبيا).

(٢٨) م. ن: ٥١.

(٢٩) م. ن: ٥٦، وصدرت الرواية عن منشورات دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

(٣٠) م. ن: ٦١.

(٣١) م. ن: ٦٨، وصدرت المجموعة القصصية عن مطبعة فردوس، الرباط، ٢٠٠٠.

(٣٢) م. ن: ٧٦، وصدرت الرواية ضمن منشورات الزمن، سلسلة رواية الزمن، الرباط، ٢٠٠١.

(٣٣) م. ن: ٩٣، وصدرت المجموعة القصصية عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠٢.

(٣٤) م. ن: ٩٥.

(٣٥) م. ن: ١١٧، وقد صدر الديوان عن مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٩٤.

(٣٦) م. ن: ١٣٤.

(٣٧) م. ن: ١٢٩، وقد صدر الديوان ضمن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.

(٣٨) م. ن: ١٤٠، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠١.

(٣٩) م. ن: ١٤١.

(٤٠) م. ن:: ١٤٣، وقد صدر الديوان ضمن منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

(٤١) م. ن: ١٥٠، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠١.

(٤٢) م. ن:: ١٥٥. وقد صدر الديوان ضمن منشورات وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ٢٠٠١.

(٤٣) م. ن:: ١٦٦، وقد صدر الديوان عن منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

(٤٤) م. ن: ١٧٠، وقد صدر الديوان ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠١.

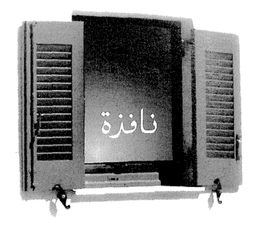
(٤٥) م. ن: ١٧٢.

(٤٦) م. ن: ١٧٩. وصدر هذا الكتاب النقدي عن منشورات دار الثقافة، المغرب، ٢٠٠١.

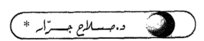
(٤٧) م. ن:: ١٨٠، وقد صدر الكتاب ضمن منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٢.

(٤٨) م. ن: ١٨٣.

(٤٩) م. ن: ١٩١، وقد صدر الكتاب عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠١.



الاستغزاء الثقافي



لا أحب مصطلح الغزو الثقافي ولا أؤمن بوجود غزو ثقافي غربي للثقافة العربية، ولستُ مقتنعًا بأيّ حال في أنّ الغرب يطمع في ثقافتنا ويريد أن يغزوها ويستولي عليها وينتفع بها، فإنّ لديه من الغنى الثقافي ما يجعله في غنى عن ثقافتنا، فليس لدينا ما يطمع فيه الغرب من إنتاج ثقافي مُغْرٍ ومتجدّد، ويكفي -كي تدرك ذلك- أن تسأل مواطنًا أمريكيًا أو أوروبيًا عن عاصمة بلدٍ عربيّ لكي تكتشف أنّ قلة قليلة منهم يعرفون الإجابة أو تعنيهم معرفة الإجابة، وذلك بسبب تقصيرنا نحن العرب مثقفين وعلماء وسياسيّين في تعريف العالم بحضارتنا وثقافتنا؛ فمن الطبيعي إذن أن لا يكون هناك غزوٌ ثقافي غربي للثقافة العربيّة ما دام أكثرهم يجهلون هذه الثقافة ولا تكاد تعنيهم بشيء.

ولكن ما تفسير هذا الذي تشهده المجتمعات العربيّة من شيوع مظاهر ثقافية غربيّة كثيرة مثل استخدام عبارات إنجليزية كثيرة في أحاديثنا ومحاكاة الغربيين في الفنون والآداب والممارسات المختلفة؟!

إنّ هذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم "الاستغزاء الثقافي" أي استقدام الغزاة والاستعانة بإنجازاتهم على الصعيد الثقافي، فمثلما يجري الاستعانة بهم عسكريًا وسياسيًا واقتصاديًا وإعلاميًا، فإنه يجري الاستعانة بهم ثقافيًا، ومثلما استقدمنا جيوشهم لتغزونا في عقر دارنا فكذلك استقدمنا ثقافتهم لتغزونا في عقر ديارنا أيضًا، وهذا في نظري هو الاستغزاء الثقافي.

ولكنّ ما يشترك فيه الاستغزاءان العسكري والثقافي أنّ أيًا منهما لم يكن لخدمة مصالح الأمّة ولم يحقق أي فائدة للعرب، فاستقدام عساكرهم دمّر الأرض العربيّة ومزّقها، والاستغزاء الثقافي كان بهدف تزجية أوقات فراغنا واستخدام مظاهر الثقافة الغربية في ما لا ينفعنا في شيء، فأخذنا من هذه الثقافة قشورها كالهامبرغر والمارلبورو والكوكاكولا والجينز وأشرطة مايكل جاكسون، وغير ذلك، وأغفلنا ما في تلك الثقافة من مقوّمات الحضارة الغربية العصرية مثل مفاهيم الحريّة والديمقراطية وقيم العدل والمساواة وسبل تطوير الحياة في مختلف جوانبها ووسائل تطوير العلم والتكنولوجيا والآداب وغيرها.

إنّ تأثير الثقافة السطحية الغربية على شبابنا ومجتمعنا العربي ليس للغرب فيه أيّ يد، لأننا نحن الذين سعينا إليه وجلبناه وليس العكس، فنحن المسؤولون عنه أولًا وأخيرًا، لأننا لم نُحسن الانتقاء ممّا أنتجته الحضارة الغربية، واكتفينا بالقشور، ومع أنّه ليس للغرب يدٌ في ذلك إلاّ أنّ ذلك ممّا يسرّه قطعًا ويُرضيه، لأنه يتمكن من خلاله أن يُروّج سلعه الثقافية في إطار ما يسمّى العولمة الثقافية.

لكنّ السؤال الذي يظهر بعد كلّ ذلك هو: ماذا يمكن تسمية ما يمارسه الاحتلال الأمريكي للعراق من قتل للعلماء وأساتذة الجامعات وتدمير للمتاحف ونهب للآثار والمكتبات؛ وإثارة للفتنة الطائفية؟! أليس ذلك غزوًا ثقافيًا؟ والجواب: لا، فإنّ ذلك عدوانٌ على الثقافة العربية وعلى الرموز الثقافية والحضارية العربية بهدف ضرب العناصر الكامنة داخل هذه الثقافة والتي تسهم في تعزيز إرادة الصمود والمقاومة للاحتلال، لكنّ ضرب الرموز الثقافية -من آثار ومؤلّفات وجامعات وأساتذة ومساجد وغير ذلك- لا يستطيع أن يطمس الإرث الثقافي العربي أو يوقف تأثيره في صمود الأمّة وبقائها، فالثقافة لا تكمن في تلك الرموز، بل تكمن في النفوس والعقول والضمائر والعادات والتقاليد والمبادئ والقيم التي لا يمكن محوها أو طمسها عن طريق القتل والتدمير. ومن أهم خصائص الثقافة العربية أنها تزداد فاعليةً وتأثيرًا وصلابة ومنعة كلّما حاقت بها المحن وتكالبت عليها الشدائد، برغم عقوق أبنائها بها - من خلال الاستغزاء الثقافي- وبرغم ما تتعرض له رموزها من عدوان خارجي.

---

* كاتب وأكاديمي أردني

Salahjarrar@hotmail.com

في ماهية المثقف ودوره النهضوي
من النقد الرؤيوي إلى النقد الثقافي

مهند صلاحات *

يعاني المشهد الثقافي العربي في العصر الحديث من أزمة خانقة تكاد تكون مأساوية بالمقارنة مع الإنتاج الفعلي للثقافة والمؤسسة الثقافية. بدأت هذه الأزمة بشكل فعلي وحقيقي منذ نهايات القرن المنصرم، حيث شهدت المنطقة جملة من التحولات والتطورات الفكرية والسياسية والجغرافية، وغيرها من الظروف المستجدة، والتاريخية، دعت لضرورة بحث حقيقي في ما يمكن أن نسميه مأساة الثقافة والمثقف العربي.

وقبل الخوض في تفاصيل هذه المأساة الفعلية، لا بد أن نقف على ماهية المثقف ذاته لنتعرف من خلال التعريفات التي أوردها المفكرون إلى ماهية الدور الواقعي أو العضوي للمثقف الحقيقي.

فالمثقف هو الإنسان المرتبط بالمعرفة، والتي تتولد لديه من خلال الإطلاع، والتجربة، والتعلم، والقدرة الذهنية على التحليل والتعاطي مع المعلومة، مما يميزه عن الإنسان العادي بمعرفته، وقدرته على توظيف هذه المعرفة. وهذا يدعو للتساؤل: أي معرفة نقصد؟ فالتراث والإرث والدين وغيرها هي معارف، وكذلك معرفة الصانع في خفايا صنعته يميزه عن غيره كذلك بحسب هذا المعيار. إلا أنه قد أصطلح على التعريف بالمثقف على أنه ذلك الإنسان الذي يرتبط بذلك النوع من المعرفة (الفكرية، الفلسفية، الأدبية، العلوم الإنسانية)، فيخرج من ضمن التعريف، الإنسان المرتبط بالعلوم التطبيقية، والمهنية، ويُدخل إليه الأكاديمي.

ويمكن كذلك أن نميز مع أنور عبد الملك بين المُثقَفين (بفتح القاف) والمُثقِفين (بكسر القاف). فالفئة الأولى من المُثقَفين هم المتعلمون العاديون الذي يشتغلون بكل ما هو ذهني ابتداءً من المربي والقارئ العادي إلى المرؤوس والمنفذ، أي كل من يعرف القراءة والكتابة؛ ولكن غير قادر على قيادة المجتمع وتنويره ثقافياً بسبب عجز هذا المثقف عن الإبداع والإنتاج الفكري.

أما الفئة الثانية فالمقصود بها "الذين يشتغلون في أعمال تسعى لنشر الثقافة بين الجماهير الواسعة من الناس.. أو إلى تكوين فئة المثقفين العاديين"، وتتمثل منابع الثقافة عند المثقف المتنور في المصدر الطبيعي من خلال استغلال الطبيعة واستثمارها والصراع معها جدلياً للتحكم فيها مخافة من رعبها وكوارثها الخطيرة التي تهدد حياة الإنسان وبقاءه.

ولا يقتصر هذا الصراع على ما هو طبيعي فقط، بل يتعداه إلى الصراع الداخلي، والصراع مع الأفراد من بني مجتمعه، والصراع مع مقابله الجنسي الذي يتمثل في المرأة، ناهيك عن الصراع الاجتماعي والصراع الطبقي. والهدف من الثقافة هو تحقيق المتعة الوجدانية والمنفعة المادية. أي أن المثقف يعبر عن نقص شعوري ولاشعوري وحرمان على مستوى تحقيق الرغبات والنزوات والإشباع المادي. ومن ثم، فالثقافة تعويض عن النقص والحرمان والكبت. وتستلزم الثقافة إلى جانب المتعة والمنفعة ثنائيات أخرى كاللعب والعمل والشكل والمضمون والعقل والعاطفة.

يقول الكاتب السوري بوعلي ياسين: "إن المثقف الأديب أو الفنان لا يقدم مضموناً أو شكلاً، بل يقدم نفعا و/أو إمتاعا. ولا يمكن أن يكون هناك عمل فني دون مضمون، تثقيفي أو إمتاعي. إنما الخلاف على الأولوية بين المضمون والشكل. لولا وجود الصراع الطبقي، أي لو لم يكن الاستغلال والاضطهاد من مكونات مجتمعنا، لما اختلفنا مع أحد حول أن الشكل هو المقياس الوحيد في النقد الفني أو الأدبي، والأصح أن نقول: لولا الصراع الطبقي، لما كان ثمة فرق بين المضمون والشكل، ولكانت مقاييس الجمال في جوهرها واحدة في تقييم الأعمال الفنية لدى كل مجتمع أو لدى كل جماعة بشرية في مرحلة زمنية معينة".

ويختلف المثقف الاحترافي الفردي المتخصص أو الموسوعي عن المثقف الشعبي الذي يبدو فاعلاً جماعياً يعتمد على الذاكرة الجماعية ويحمل في جعبته هموم الطبقة الكادحة، ويعبر عنها بطريقة عفوية ساذجة أو ثورية أو يذعن في تعبيره لسلطة الفئة الحاكمة خوفاً وتذللاً. ومن سمات هذه الثقافة: الرواية الجماعية والذاكرة والعراقة والواقعية والشفوية وعدم التدوين.

وعند دراسة المثقف لا بد من مراعاة الذاتي والموضوعي، ومقاربة منتوجه أفقياً وتحتياً، وذلك بربط كل ما هو ثقافي وفني وجمالي بالبنى التحتية المرجعية الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والنفسية والرؤى الإيديولوجية. ولا بد من تحديد مجموعة من الضوابط أثناء الحديث عن المثقف، ونحصرها في العناصر التالية:

أ- المنبت الطبقي للمثقف أثناء نشأته.

ب- وضع المثقف الطبقي الآن، أي وضعه الاجتماعي في الحاضر والمستقبل الذي قد لا يتطابق مع منبته الأصلي.

ت- الوعي الطبقي وهو وعي سياسي للصراعات الطبقية، ووعي ذاتي لموقف المثقف المعني منها.

ث- الموقف أو الموقع الإيديولوجي الذي يكون مرتبطا بالوعي الطبقي، أو يكون مستقلا عنه، إنما نابعا من تجربة طبقية راسخة في النفس وفاعلة هنا.

وللتمثيل على هذه المحددات الأربعة نورد تصريحا للكاتب الأمريكي أوديتس (١٩٠٦- ١٩٦٣) أمام لجنة الكونغرس للنشاط الأمريكي: "حاولت دائما أن أكتب، ليس انطلاقاً من أية موضوعات ترتبط بجانب واحد من نفسي، بل انطلاقاً من موضوعات محورية وثيقة الصلة بحياتي ذاتها. وأذكر أنني قررت في لقائنا الأخير أنني إذا كنت قد انفعلت تجاه مواقف معينة من الفقر، فهذا لأن أمي كانت تعمل في مصنع جوارب في فيلادلفيا في سن الحادية عشرة وماتت امرأة محطمة- وعجوزاً- في سن الثامنة والأربعين. عندما أكتب، يا سيدي، انطلاقاً من الشيوعية".

فهذا النص يشير بكل جلاء إلى المنبت الأصلي للمثقف ووضعه الحالي، كما يعكس لنا وعيه الطبقي والإيديولوجي.(١)

المثقف حسب مفهوم الفكر العربي:

وفي محاولة بحث من منحى آخر ربما يكون أكثر جدلية في تعريف المثقف من خلال حوارية رائعة صدرت في كتاب "جذور أزمة المثقف في الوطن العربي" (سلسلة حوارات لقرن جديد) الصادر عن دار الفكر في سوريا نجد أن الباحثين برهان غليون ومحمد عابد الجابري بحثا في شكل معمق ورائع في تعريف المثقف من حيث وجهات نظر مختلفة تتراوح بين علمانية وإسلامية، فنجد أن تعريف المثقف ورد على النحو التالي: مفهوم المثقف مفهوم مستحدث في اللغة العربية، حاله كحال مفهوم الثقافة، شاع استخدامه في الأدبيات الاجتماعية والسياسية خلال العقود القليلة الماضية. ولفظتا (مثقف) و(ثقافة) مشتقتان من فعل (ثقف) بمعنى (حذق وفهم وأدرك). واللفظتان العربيتان تقابلان على التوالي لفظتي (intellectual) و(culture) ذاتي الأصل اللاتيني المستخدمان في اللغات الأوروبية. وعلى الرغم من أن الاشتقاق العربي يعين الباحث على فهم العلاقة بين المثقف والثقافة - التي تمثل مجال فعله وتأثيره - ويشدد على الترابط بين الاثنين، فإن التفكير في دور المثقف وعلاقته بالثقافة لا يزال يتبع المعاني المتولدة في الأدبيات الغربية ويحذو حذوها. فلفظة (intellectual) أقرب في معناها إلى كلمة (المفكر) لأن الكلمة مشتقة في اللغات الأوروبية من كلمة (intellect) أي (الفكر). بينما تحمل كلمة (culture) معنى الرعاية والعناية. فهي تستخدم حقيقة للدلالة على الشروط التي يوفرها المزارع لنمو زرعه، وتستخدم مجازاً للدلالة على الشروط التي يوفرها المجتمع لنمو أفراده النفسي والعقلي.


غليون

الموقف الأيديولوجي الذي يكون مرتبطاً بالوعي الطبقي أو يكون مستقلاً عنه لا بد أن ينبع من تجربة طبقية راسخة في النفس

فإذا انتقلنا من تبين الأصل اللغوي لكلمة (مثقف) لتحديد مجالها الدلالي، وجدنا أن الأدبيات العربية تكاد تعكس المفاهيم الرائجة في الكتابات الغربية. بل إننا نجد أصداء الحوار الجاري بين التيارات الفكرية الغربية يتردد داخل الفضاء الثقافي العربي بعد ترجمته إلى لسان عربي مبين. لذلك نجد الكتّاب العرب منقسمين بين المدارس الفكرية الرئيسية المهيمنة اليوم على

ساحة الفكر الغربي:

(١) مدرسة الحداثة: التي تعتمد الرؤية الديكارتية لوظيفة الفكر، فترى المثقف ناقداً اجتماعياً، يسعى إلى نقد الممارسات الاجتماعية انطلاقاً من مرجعية نظرية محددة.

(٢) المدرسة الماركسية: التي ترى أن الفكر سلاح يستخدمه المفكر للدفاع عن مصالح الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ويمثلها.

(٣) مدرسة ما بعد الحداثة: التي تشدد على أن المثقف أسير هواجسه السلطوية، وأن مهمة الفكر تفكيك وإظهار التناقضات الداخلية، والهاجس السياسي للمثقف.

ولا بأس قبل الانتقال إلى الحديث عن أزمة المثقف ودوره السياسي، وعلاقة هذين البعدين بالمرجعية الغربية للمثقف العربي، من استعراض بعض التعريفات المبثوثة في كتابات عيّنة من المفكرين المؤثرين في الساحة الفكرية.

لنبدأ بتعريف محمد عابد الجابري، الذي يرى أن المثقف ((في جوهره ناقد اجتماعي. إنه الشخص الذي همه أن يحدد ويحلل ويعمل، من خلال ذلك، على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانية وأكثر عقلانية)).

ويتسع التعريف السابق للمثقف ليشمل كل المشتغلين بعمليات توليد الثقافة وتجديدها أو الحفاظ عليها، أو باعتماد عبارة الجابري ((جميع الذين يشتغلون بالثقافة، إبداعاً وتوزيعاً وتنشيطاً)).

ويميز الجابري بين مستويين أو نوعين من المثقفين، ((بين نواة تتكون من المبدعين والمنتجين من علماء وفنانين وفلاسفة وكتاب وبعض الصحفيين... يحيط بها أولئك الذين يقومون بنشر ما ينتجه هؤلاء المبدعون مثل الممارسين لمختلف الفنون ومعظم المعلمين والأساتذة والصحفيين، يليهم ويحيط بهم جماعة تعمل على تطبيق الثقافة من خلال المهنة التي يمارسونها مثل الأطباء والمحامين)).

يمكن القول أن المثقف كان امتداداً طبيعياً للفيلسوف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر على المستويين المذهبي والآيديولوجي

مهمة المثقف إذن داخل الرؤية الحداثية ممارسة النقد الاجتماعي المستمر بغية عقلنة السلوك الاجتماعي، أي تنظيم الحياة الاجتماعية وفق مبادئ ومفاهيم إنسانية تم تشكيلها وتحديدها في مطلع عصر الأنوار. لذلك يتحدد وضع المثقف الاجتماعي ((بالدور الذي يقوم به في المجتمع كمشرع ومعترض ومبشر بمشروع، أو على الأقل كصاحب رأي وقضية)).

المثقف ضمن الرؤية الحداثية عنصر أساسي مهم في تطوير الحياة الاجتماعية والبناء على الإنجازات الثقافية السابقة. لذلك يؤكد المفكر العربي (برهان غليون) أن وظيفة المثقف "ليست شيئاً آخر سوى وظيفة إنتاج المجتمع نفسه من حيث هو آلية تختص بجمع وتوحيد الأجزاء والعناصر التي يتألف منها، وبث الروح الجمعية فيها وتحويلها بالتالي إلى كيان حي قادر على الحركة والتنظيم والتحسين والإصلاح".

يختار غليون تعريفاً للمثقف يتفق مع التصور العام للمثقف ضمن الاتجاه الحداثي، الذي ميزنا طرفاً من رؤيته في تعريف (الجابري)، لكنه يزيد عليه باستحضار البعد الجمعي الذي يعطي للمثقف أهمية اجتماعية وسياسية، إذ يكتسب المثقف قدرته على التأثير ضمن المجتمع الحديث من انتمائه إلى نخبة واعية لمكانتها الاجتماعية ومتعاونة لتكريس قدرتها الجمعية، وتوظيفها للتأثير في القرار السياسي والفعل الجماعي. فالمثقف جزء من نخبة مثقفة، والمثقفون ((فاعل اجتماعي جمعي وليس مجموعة أفراد يشتركون في نشاط مهني أو علمي أو ذهني واحد يقرب فيما بينهم)). ويتابع (غليون) مبيناً المقصود من عبارة فاعل اجتماعي فيقول: ((وعندما نتحدث عن فاعل اجتماعي فنحن نشير إلى قوة محركة وديناميكية اجتماعية لا إلى مبدع فكري)).

إن تعريف (غليون) يضع أيدينا على أطراف أزمة المثقف العربي. فالمثقف فاعل اجتماعي يستمد فاعليته من انتمائه إلى نخبة تملك القدرة على إنتاج المجتمع من خلال إنتاج الأفكار والمفاهيم الضرورية لإعطاء أفراد المجتمع هويتهم، وتبرير مؤسساتهم وممارساتهم، أو دعوتهم إلى تأسيس حياتهم الاجتماعية على أفكار ومفاهيم جديدة. السؤال الذي يعترضنا هنا: هل ينتمي المثقف العربي إلى نخبة تعمل على إنتاج المجتمع وتحقيق تماسكه الاجتماعي؟ ومن أين يكتسب المثقف العربي سلطته وشرعيته؟ وما مصدر القيم والأفكار التي يروج لها؟ وهل لدى المثقف العربي مشروع أو مشاريع؟ وكيف ترتبط هذه المشاريع بالفضاء الثقافي والحضاري العربي الذي تنتمي إليه؟

إن الصعوبة التي تواجهنا ونحن نبحث عن إجابات للأسئلة السابقة تنبع من التناقض بين الواقع الاجتماعي والتاريخي للمجتمع الغربي الذي تولد مفهوم (المثقف) المتداول داخل سياقه التاريخي والثقافي، والواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمعات العربية والمسلمة عموماً. لذلك نجد (غليون) يعنت في جهده لتنزيل مفهوم المثقف في الحقل الثقافي العربي.

واضح أننا أمام جهد فكري يسعى لتحليل واقع اجتماعي عربي باستخدام مفاهيم تولدت خارج الفضاء التاريخي والثقافي العربي، ويسعى إلى تقويم سيرورة اجتماعية بالاحتكام إلى مرجعية ثقافية غربية، واعتماد ضوابط تنتمي إلى زمن ثقافي مغاير(٢).

وأخيراً يمكن القول أن المثقف،

كان امتداداً طبيعياً للفيلسوف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وذلك على المستوى المذهبي والأيديولوجي. فبروز المثقف ارتبط بالصراع الفكري والسياسي، حتى أنه أحياناً يقصد بالمثقفين الفئة النشيطة والمعارضة للسلطة. فالمثقف هو الفرد الذي يلتزم بإثارة القضايا التي تتعارض مع أي ضغط سياسي، أو اجتماعي، ويشترط فيه أيضاً أن يكون مالكاً لرصيد معرفي مهم، ومن هنا نجد الفرق الواضح بين تعريف المثقف والمتعلم وهذا ما تعرضنا له سابقاً في التفريق بين الأمية الثقافية والأمية العادية أو الأبجدية.

المثقف بين النظرية والممارسة:

ومما لا بد منه، حين نطرق مسألة مهمة المثقف والصعوبات التي تواجه هذه المهمة، علينا التطرق إلى أكثر إشكاليات المثقف على الإطلاق، وهي إشكالية المثقف والسلطة. فحتى نبدأ بحثاً جاداً في علاقة المثقف بالسلطة، وطبيعة الخلاف الحاصل بين المثقف والسلطة يجب أن نقف قليلاً على الدور الذي يلعبه المثقف في التغيير وامتلاك الأدوات الواقعية لهذا التغيير، بالتالي ننظر نظرة جادة للأدوات التي بين يدي المثقف لنرى واقعية هذه الأدوات وهل تنتج تغييراً جاداً أم انه مجرد دور يلعبه المثقف في خانة الوقوف في الضدّ الآخر.

مطلوب من المثقف أن يلعب دوراً حقيقياً يؤدي من خلاله خدمة للمجتمع حتى من خلال وقوفه في مقابل السلطة السياسية وتصديه لأطروحاتها القمعية وممارساتها، فالمثقف ليس حزباً يسعى للوصول إلى السلطة بأي طريقة ممكنة، وليس يسعى لإحداث انقلاب عسكري بقدر ما هو يمثل مؤسسة متكاملة من مؤسسات المجتمع المدني والذي قد يكون كمثقف مؤسس لها أو عضو فاعل فيها، بالتالي يكون عضو بناء لا هدم.

مطلوب من المثقف أن يكون إيجابياً تجاه قضايا الجماهير، فاعلاً في الاتجاه الثوري فيها، فالثورة البناءة هي المسيرة الحقيقية للمثقف في اتجاه السلطة القائمة عبر علاقة الاثنين معاً.

ولكون القضايا والأفكار التي يطرحها المثقف لا تخطر ببال الإنسان العادي، والذي يشكل قاعدة عريضة، وتبعد عن تصوره، فعلى المثقف أن يتحمل عواقب تشبثه بمبادئه مهما كانت التداعيات التي قد تصل به إلى حد نبذه أو صلبه من طرف محيطه. وهنا يبدأ العمل الشاق بالنسبة للمثقف، والذي ينطلق بإخراج الإشكالية إلى حيز الوجود وتناولها بإشراك المجتمع أو العشيرة بما توصل إليه في قضية من قضاياهم الراهنة، والتي تتطلب تضافر الجهود والأفكار المتممة أو المصححة للأطروحة، كي يخلص المثقف والمجتمع معه إلى مشروع متكامل كنتاج لمجتمع متماسك وليس من إنتاج المثقف وحده.

الجابري

على المثقف أن يتحمل عواقب تشبثه بمبادئه مهما كانت التداعيات التي قد تصل به إلى حد نبذة أو صلبة

وإذا بحثنا عن الدور الحقيقي للمثقف عبر وجهة نظر الفلاسفة والمفكرين من أمثال غرامشي الذي دفع ثمن إصراره أداء دور ووظيفة المثقف على أكمل وجه حين سجنه موسوليني، فالمثقف نوعان اثنان:

النوع الأول من المثقفين التقليديين يشمل المدرسين والكهنة والموظفين التنفيذيين الذين ينزعون بطبعهم وبطبيعة مهنهم إلى البقاء أوفياء للأدوار التي من أجلها عينوا، يواصلون فعل نفس الأشياء من جيل إلى جيل دون التفكير في الارتقاء لتطوير دورهم أو المساهمة في تحديد معنى وجودهم في هذا المجتمع أو ذاك، والارتقاء أكثر عن سلوك الكائنات الحية الأخرى. في الوقت الذي يعاني فيه شخصيا، أي المثقف التقليدي، والمجتمع حيث يعيش، أزمات حادة، وتأزماً اقتصادياً واجتماعياً جماعياً.

والصنف الثاني من المثقفين أطلق عليهم غرامشي اسم المثقفين العضويين، وما أكثرهم كالتقليديين. فهم أفراد مرتبطون مباشرة بأرباب المشاريع والهيئات السياسية أو السلطوية يستخدمون لتنظيم مصالحهم واكتساب المزيد من الأرباح والسلطات والمقاعد... ويراهن على هذا الصنف الفريد من نوعه صناعة وابتكار سلعة مادية أو معنوية قد يروج لها في السوق بأحدث وسائل الإعلام ليجد لها مستهلكا ويجعله يحقق أرباحا ينال منها المثقف حظا تتراوح نسبته حسب خبرة وتجربة وطموح المثقف المخطط.

كما يمكن لنفس النوع من المثقفين أن يصبح دمية بأيدي سياسيين يعدون لهم الإيديولوجيات الآنية والمستقبلية لخدمة استمرارية الأسطورة / الخيال الذي قد يكسبونه للرفع من نسبة مستهلكي الخرافة ونسبة الأموال التي قد يتقاضاها من كل فرد لا يفرق بين الحقيقة والخيال. وهذا الصنف من المثقفين العضويين، بالرغم من أن دوره يكمن في خلق الحركية والإبداع حتى في البهتان، فهو الأخطر إذ باستطاعته توجيه وتغيير العقول والأفكار ما دام الربح ماديا وسلطويا على حساب ما هو أعظم كرهانات المجتمع، الوجود والكرامة، الشرف... إلى غير ذلك من الخصائص التي تجعل الإنسان يسمو عن النعجة في الحظيرة، أي أن هؤلاء مهما سلبت منهم لغتهم وثقافتهم أو همشت عائلاتهم وعشيرتهم، لن يعيروا للأمر أي اعتبار ما داموا يتقاسمون الأرباح والسلطات، وينالون رضا مستخدميهم وأربابهم وزعمائهم، ويكتبون التاريخ بدماء المثقفين الحقيقيين.

وفي نفس السياق يصف «جوليان بندا» المثقفين كونهم جماعة صغيرة العدد يتميزون عن غيرهم بتمتعهم بالأخلاق العالية ويمثلون بشكل أو آخر ضمير الإنسانية، حاملين هموما مجتمعية. وفي الطرف النقيض نجد الطائفة غير المنضوية تحت هذه المعايير يهملون واجبهم الإنساني، بل ويساومون على مبادئهم. وهؤلاء الأشخاص المثقفون الحقيقيون شخصيات نادرة لكون ما يؤمنون به وما يدافعون عنه أبعد بكثير مما يسعى الطرف الآخر من الأشخاص إلى تحقيقه من مراكز سلطوية وكتابة سجلات مزيفة تشهد له بالزور أمام ضميره أولا وأمام أبنائه ثانيا، وأمام المجتمع والأجيال القادمة في التاريخ القادم. فالتاريخ وحده يحدد الفرق بين المثقف المواطن العادي والمثقف «البورجوازي» السلطوي، من حيث ما يحققه كل طرف ماديا كان أم فكريا تستحضره الأجيال القادمة مهما طال الزمن.

غير هذه المعايير والصفات، نجد المثقف الحقيقي يكرس نفسه وحياته لتشخيص حالات وإشكاليات مستعصية وخفية يكون من ثمة همه الوحيد فك الرموز حتى ولو تطلب منه ذلك تحديا قويا أكبر من قواه، قد يفقده أعز ما لديه في سبيل إسماع صوته ورفع الظلم الجماعي والتهميش الثقافي اللغوي الاقتصادي الاجتماعي والسياسي الذي يستهدف فئة ضعيفة النفوذ من فئة قوية لا تعير أي اهتمام أو احترام للمستضعفين، أي أنه يلعب دور الفدائي أو المقاتل الثائر والذي يرهن نفسه للفكرة ذاتها ويستعد لدفع الغالي والنفيس من أجل الفكرة والمجتمع.

وإذا أخذنا التصنيف الأول ووضع المثقف العربي، فما أكثر المثقفين العضويين والتقليديين العرب، وما أقل المثقف العربي الحقيقي.

كيف ذلك؟ فالمثقف الحقيقي هو الذي يضحي بالغالي والنفيس في سبيل تحقيق وظيفته ورسالته في الحياة، والتي تكمن في المساهمة في حل إشكاليات وقضايا علمية منطقية آنية ومصيرية. وهذه شروط لا تتوفر إلا في عدد قليل من المثقفين العرب في الوقت الحالي وتكاد تكون محصورة في قلة منهم، والذين تجدهم مشردين بين إطارات نضالهم ومستلزمات حياتهم اليومية الطبيعية. ظروف عيشهم جد قاسية لكنهم لا يتأخرون في المساهمة في كل ما من شأنه ضمان استمرارية النضال والاحتجاج وتوعية الآخر بالقضية المشروعة بعيدا عن خلق السجالات والتطلع إلى المناصب اللامعة أو المشاريع الشخصية... تمر السنوات دون أن يحقق أقرب حقوقه الطبيعية كالاستقرار المادي والعائلي، لكنه يحقق ما هو أعظم من ذلك في كونه قد ساهم مع أصدقائه وإخوانه في المسار في إبقاء المشعل على ما هو عليه أو أكثر كي يسلمه إلى الأجيال القادمة. وقد يتعرض هذا المثقف أو ذاك لتهديدات أو عراقيل، لكن يبقى المبدأ /الرسالة هما الحكم والفصل.

هنالك قاعدة من المثقفين ينشطون في مشاريع شركات وأحزاب ومناصب حكومية همهم الوحيد تنمية أسمائهم وحقائبهم

بالمقابل تجد قاعدة عريضة من المثقفين العضويين ينشطون في مشاريع شركات وأحزاب، وحتى في مناصب حكومية، همهم الوحيد تنمية اسمه، حقيبته أو رقم معاملته حتى ولو تطلب منه ذلك التنكر لذاته وهويته وأصله ما دام ذلك قد يساعده أو يضمن له تسلق درجة في سلم المادة والسلطة. وقد لا يقف عند هذا الحد إذ يمكن أن يصل به الأمر إلى المشاركة في مخططات قد تمسه شخصيا أو تمس مجتمعه أو حتى فئته العشائرية الأقربين، لأن هذا الاعتبار بعيد عن أحاسيسه بنفسه وذاته لم يستيقظ حتى يوقظ الوعي بالارتباط الهوياتي، الوعي الذي تستند إليه القيادات الحزبية الأخرى و كذا «مثقفيها» والمنعشين الاقتصاديين في كل سياساتهم وخطواتهم لتنمية أصولهم ومسقط رؤوسهم ثقافيا، اقتصاديا، اجتماعيا وسياسيا، بمباركة من مسؤولي «السلطة السياسية القائمة»، والذين لا يقدمون لذويهم سوى التنكر والانسلاخ.

نخبوية المثقف والمثقف النخبوي:

إن الحديث عن دور "المثقف" اليوم بوصفه نخبويّاً - يعول عليه مجتمعه الكثير في قدرته على الارتقاء به، وتحقيق الكثير مما يحلم فيه هذا المجتمع من إصلاح على كافة الأصعدة - عبر ما يمتلكه من أدوات عبر خبراته، وقدراته، وإطلاعه الذي لا يملكه عوام المجتمع، يدعونا إلى تأمُّل مدى محفزات، ومعوقات، هذا المثقف في تلبية طموحات مجتمعه. وعلى ضوء ذلك يجب البحث بعمق أكثر في علاقته بالسلطة التي تشكل في الغالب العائق الأكبر في وجه صعوده للأسباب التي ذكرت سابقاً، والتي

تتعلق في الصراع البدائي لأسباب الوجود، فوجود أحدهما يشكل خطراً على الآخر، خاصة إذا كان هذا المثقف من دعاة التجديد والنهوض، في كافة المجالات السياسية والاجتماعية التي في العادة تشبه الاصطفاف البنائي، تركب بعضها فوق بعض.

وفي ظل الحالة العامة سواء العالمية أو العربية نجد أن دور المثقف بدأ يتلاشى، مما ينذر أن دوره الذي كان محركاً للجماهير والسعي الدؤوب لإيجاد مساحة مناسبة من الحرية، وإقامة الكيان الوطني المستقل والحر، قد انتهى، أو انخفض مستواه.

ما حدث بعد انتهاء مرحلة الاستعمار المسلّح للدول العربية -والحالة الفلسطينية مثالاً- هو تراجع الخطاب الثوري لمثقفي هذه الدول لأنه فقد مبرر وجوده الأساسي، وبالتالي بدأ هذا المثقف التنويري في البحث عن دور يستطيع من خلاله أن يكرّس أهمية وجوده في الحياة العامّة، وهذه في حد ذاتها أزمة حقيقية يعيشها المثقف مع نفسه، قبل أن يعيشها ضمن محيطه، وهي أزمة إثبات الذات والدور. فنجد أن المثقف ينصرف عن البحث في حل أزمات المحيط، حين يبدأ في البحث عن تثبيت دوره، فنجده ينحرف أحياناً عن مساره المحدد باتجاه آخر أناني.

غياب النخبة العربية:

إن الغياب النسبي للنُّخَب العربية اليوم عن ممارسة أي دور في التجارب الوطنية لم يكن مبعثه جهل المثقف بما يتوجب عليه بعد مرحلة الانتكاسات العربية الكبرى التي كان آخرها احتلال العراق فقط، بل إن الأنظمة السياسية ترتاب من المثقفين وتراقب أنشطتهم من أجل الاستحواذ على بعضهم لخدمتها، بينما لجأ البعض الآخر- في ظل هذا التوجه - إلى الصمت و العزلة.

فغياب المثقف النخبوي عن مراكز القرار السياسي - كخيار تتخذه المؤسسة السياسية من طرف واحد بوصفها مؤسسة لا تتقبّل النقد ولا تدعو إلا إلى التبرير لطرحها أيًّا كان هذا الطرح - وغيابه أو تغييبه كذلك

الغياب النسبي للنخب العربية عن ممارسة أي دور في التجارب الوطنية لم يكن مبعثه جهل المثقف بما يتواجب عليه

عن وسائل الاتصال الجماهيري واسعة الانتشار - مع ملاحظة أن "الكتاب" كوعاء تنويري مؤثر لم يعد يُعوَّل عليه كثيراً في ضوء انصراف المجتمع العربي عن القراءة - أدى إلى فقدانه دوره المهم والفاعل في الاضطلاع بالتنوير كرسالة حتمية يُتوقّع منه أن يتصدى لها(٣).

في ظل هذه العلاقة المرتبكة بين المثقف النخبوي والسلطة بدأت الكثير من المصطلحات السياسية والثقافية تأخذ شكلاً هلاميًّا يصعب معه تمييز المواقف ومعرفة الدوافع التي تحرك هذا أو ذاك، وهل الدافع الذي يحرك النخبة لاتخاذ مواقف معينة تجاه قضايا مجتمعهم دافعٌ وطني أم أنَّه عمل ضد المصالح الوطنية؟!

لم تعد الدول العربية قادرة على التأثير في شعوبها لأنها بكل بساطة استرقّت النخبة لخدمتها، أو دفعت البعض منهم إلى العزلة. أما من لم تستطع تدجينه فقد أغرتْ به التيارات المناهضة للتطوير والتنوير، وهو إجراء تتخذه السلطة بعد أن صار الفضاء الإعلامي كاشفاً لأي ممارسة سياسية تتخذ شكلاً من أشكال القهر التي كانت تُمارسُ سابقا كالسجن أو التصفية التي يُراد من خلالها إسكات صوت الشعب المطالب بحقه في الحوار والمشاركة الفاعلة بهدف الإصلاح.

مهمة المثقف العربي هي السعي الجاد من أجل القيام بدوره التنويري حتى في ظلّ غياب المؤسسات الثقافية والاجتماعية القادرة على حمايته من توجس السلطة، مهمة في غاية الصعوبة حتى قد تبدو مستحيلة. كما أن المثقف يجب أن يجد لنفسه منبراً حقيقياً كي لا تكون دعوته ثورة فوضوية أو دعوة إلى تبني الموقف المناهض للحكومات العربية بالكليّة فقط، وإعمال معول الهدم فيها على غير هدى. ولا دعوة إلى تبني الطرح السياسي كاملاً دون نقد أو مراجعة. ولا دعوة لاختيار الانسحاب من الساحة بوصفه - أي الانسحاب - خياراً يمكن للمثقف النخبوي أن يركن إليه في ظل هذا اللّبس الكبير في المفاهيم، والهلامية المتناقضة التي تلقي بظلالها على كل شيء. فانسحاب النخبوي خيار سيكون دافعا لتمدد المزيد من الطحالب التي تدّعي التنوير في مؤسساتنا الإعلامية، كما سيؤدي إلى احتلال هذه الطحالب لمساحات أكبر من منابرنا الثقافية المتاحة لخلق مزيد من أجواء التعمية التي تحيط بنا اليوم(٤).

إن المسألة الثقافية العربية تحتاج قبل البحث عن مشروع، إلى مصالحة حقيقية سياسية واجتماعية وفكرية، بين إثنيات المجتمعات العربية بطوائفها وقومياتها، ونبذ قيم التطرف والتكفير والتخوين التي تمارسها كل الأطراف بأشكال مختلفة لكي تستطيع في البداية صياغة خطاب ثقافي نهضوي "عضوي" واحد على شاكلة ما حدث في أوروبا سابقاً، ومن ثم البدء في التأسيس لنواة المشروع الثقافي الذي يمكن أن يرفع المنطقة العربية بكل إثنياتها من وحل التخلف والجهل والسير خلف ثقافات الاستهلاك والتقليد الأعمى.

* كاتب أردني

الهوامش

١- جميل حمداوي / جدلية المثقف والسلطة - الحوار المتمدن - العدد: ١٨٠٥ - ٢٠٠٧ / ١ / ٢٤

٢- استعراض لكتاب "جذور أزمة المثقف في الوطن العربي" (سلسلة حوارات لقرن جديد) - دار الفكر - سوريا.

٣- كلمة العدد الأول من مجلة "جهات" ٢٠٠٢

٤- عبد القادر حسنات - منبر المثقف الواقعي في علاقته مع السلطة، صفحة (٥٥) الطبعة الأولى ١٩٩٦ - بيروت.

لمن تأخذون البلاد؟

منير محمّد خلف *

لمَنْ تأخذون
البلادَ الجميلةَ
يا أيُّها الأصدقاءْ..؟
لمن تأخذونَ يَدِيْ..
وهوائي ومائي
وهذا النداءَ الذي
قد تبقّى لديَّ
من الحلْم والانتماءْ..؟
لمن سأوزّعُ باقات قلبي
وأنتمْ ترونَ البلادَ
تُوزَّعُ مثل سبايا الخريفْ،
تُساقُ إلى المقصلاتِ
بلا شارعٍ..
أو رصيفٍ...؟
لماذا أجرُّ أمامي
مواقفكم
يا انتظاراتِ مَنْ لا يجيء !؟
لماذا تُقيمونَ في جسدي
رايةً لاحتواءِ الصقيعِ
وناياً يلمُّ طيورَ الغروبْ؟!

لماذا تظلُّ
أصابعكم
مثل أشجارِ حزنيَ
تخنقُ فيَّ عصافيرَ زهرٍ وماءْ؟
لمَن تأخذون
البلادَ الجميلةَ
يا أيّها الأصدقاءْ؟

" حلبجةُ " كانت ردائي
وكانت يَدِي في " أريحا "
وقلبي تساقطَ
بيني وبين الجزيرَهْ،
وضاعتْ يَدِي من يدِي،
دمي كان ينقشُ ظلَّ الغيابِ
على شرفةٍ
في مداهُ المُخيفْ.

وحيداً..
أنا مثلما كنتُ مازلتُ
أبحثُ عن كسرةٍ
من رغيفٍ نظيفْ،

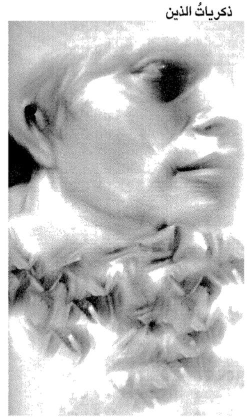
وما زلتُ أسقطُ
قبل النهوضِ
وأصرخُ قرْبَ يَدِي
كي أرى
أنني أنحني للإلهْ.

تسافرُ فيَّ جهاتُ الفناءِ
تُلملمُ ما لم أقلْهُ
وما كنتُ يوماً
أظنُّ
بأني أراهْ.

أسائلُ
أين طيورُ البلادِ
التي خبّأتْ في زوايا الكلام انتمائي
وجرحي وملحي
وأين الذي
كان قلبي يدلّ عليهْ؟

أُسائلُكُمْ
يا الذين تُحيطون بي من بعيدٍ
وتقتلعونَ صباحي
من الوهجِ والابتهاجْ!

سأخلعُ جلدي
وأبني خرائبَ روحي،
أراكم بلا قامةٍ
والحرائقُ
لمّا تُكنّسْ حرائقَها
ذكرياتُ الذين



عَدَوا خلفكم من قديم الجراح.

أرى أنني رحلةٌ
لا تعيدُ الحياةُ طفولةَ أحلامها
وهواها،
تحاصرُ كُلَّ الحمام
حماقاتُكم يا خزائنَ
مِنْ ورطةٍ وانحناءْ!
لمن تأخذونَ
البلادَ الجميلةَ

يا أيّها الأصدقاءْ
تجاوَزْتُمْ يارفاقَ الغيابِ
حدودَ الخرابِ،
أقول لليلي: سلاماً!
أنا لا أجيدُ الزّهورَ
فُرشي بلاداً عليَّ
ورشي العراقَ ـ بدون أصابعَ ـ
نخلاً وخبزاً وماءْ
أقول: امنحيني موتاً جديداً
وحزناً لعصفورةٍ
من ندىً وارتقاءْ
لمن تأخذونَ
البلادَ الجميلةَ
يا أيها الأصدقاءْ؟
أنا المتشرّد مثل بلادي
أرى زورقي
في مهبّ الضياع الأليفْ

وأملأ ظلّي صوتاً بعيداً
يخفّفُ أوقاتَهُ من ظلامي
ويُعلِنُ أنَّ النوافذ لا زهرَ فيها
وأنّيَ لا أستطيعُ اغتسال كلامي
من الطائر الحائر المتشظّي
الذي يحتويني
ويذبحُ فيَّ الحياهْ.

ألَمُّ خُطايَ
فترحلُ عنّي المسافاتُ
تُلبِسُني طعناتِ الوداعِ
تُرتِّبُ ما يشتهيني
من الجرح والنزف والانتهاءْ
لمن تأخذونَ
البلادَ الجميلة
يا أيُّها الأصدقاءُ؟
بلادي تمدُّ لكُمْ
يارفاقَ الهواء
تمدّ لكم من خلال شبابيك هذا الأبَدْ
طيورَ الكلام
وملحَ ازدهارِ الأسى
في بقايا الحمامِ
ورؤيا غَرَقْ.

بلادي الخجولةُ تأتي
لتُكْمِلَ أحلامها من جديدٍ
تعانِقُ خصْرَ الأغاني
وتأتي
كوجه المياه الجريحَهْ
تشيلُ مواويلَ أُمّي الذبيحَهْ،

وتطوي
بيارقَ حريّةٍ من وَرَقْ
تدمّرني من بعيدٍ
وتنهبُ من شفتيَّ طفلةً
حلمُها فرحةٌ وعَبَقْ
×××
أُكوِّنُ لي من وجودكِ قربيَ
فاكهةً للنقاء
وخارطةً للبقاء
وأُخرى لـ لا لافتقادكِ
يارحلةً من قَلَقْ،

وحين تكونين قُربي
أناديك...
حتّى أحسَّ بأنَّكِ
مازلتِ قربي
وكي لا تصيري بعيدَهْ
وحتّى أُحقِّقَ لي ما أشاءْ
لمن تأخذونَ
البلادَ الجميلة يا أيُّها الأصدقاءُ؟

كعادتكُمْ
لا تجيئونَ إلاَّ غياباً غيابْ
ولا تحملونَ إلينا
سوى باقةٍ من عذابْ،
وكم لا تعودون
إلاَّ وتُلبِسُكُمْ شهقةُ الانطفاءْ
ويحرسكم جبنكم من جيوشِ البكاءْ
لماذا أخذتُمْ بلادي
وقلتُمْ: هي الآن في سلّةِ الأنبياءْ..؟
لماذا أخذتم بلاديَ
يا أيّها الأصدقاءْ؟
لمن تأخذونَ
البلادَ الجديدة
يا أيُّها الأصدقاءُ؟
لمن تأخذونَ
البلادَ الجميلة
يا أيُّها الأ.......؟

*شاعر من سورية



مدينتي.. ونغمة منفرجة

ناصر لوحيشي *

أذكر يا موعدنا
أذكر.. هل تذكرني؟
أذكر كلّ عيدْ.
يا سيّدي مسيدْ.
أنا سبحت في دمي، في حلمي،
إن كنت أنت عارفا
فإنّني المريدْ.
مدينتي جسورها أوردتي
مُتحفها مفكّره
رمالُها دموعيَ التي سكبْتها هنا
ذات شتاء بارد مطيرْ
يا وجهها القديم
هل تزورنا غدا..؟
فالشوق نار وجوى
وعقرب المغيب في موكبنا يسيرْ
يا سيّدي مسيدْ
مدينتي شلالُها موعدنا وفرحة الصّغارْ
إن غاب يوما لونها وطعمها.
وغادر الكبارْ
فإنّ في ألقابها وبابها أصواتها عزائيَ الأخيرْ
مدينتي صخرتها تفجّرتْ وانْفجرتْ
وحينما ضربت موعدا لها
تشقّقت وانبجست عيونها أنهارْ
ويحلم الصّغارْ
أيقنت أنّ مشربي، ومشرب الأطفالْ
سيدفن الجراح في أودية الظلامْ
ويكشف الظّلامْ
مدينتي تحلم أن يجيء عامها وعامْ
يغاث فيه الأمل الدّفينْ
ويعصر السّنينْ
يا سيّدي مسيدْ
ألا تعيد لونها، وفجرها السّعيدْ
ألا تعيد بسمتي، مدرستي،
وحينما يزورنا السّحّارْ
فتشخص الأبصارْ
يا فرحة الصِّغارْ
يا نشوتي بمعطفي،
محفظتي،أنشودتي المفضّلهْ
وفرحتي بدفتري وسيّدي ولعبتي المؤجّلهْ
وبسمة الكبار في عائلتي
تلوح من بعيدْ،
يا سيّدي مسيدْ
متى تردّ صورة المدينة المعلّقهْ
أحلامنا مطوّقهْ
قلوبنا تخفق كلَّ يومْ
متى تعيد صورة الضبابْ
كأنه عمامة الصّخورْ
يا سيّدي مسيدْ
يا حارس الجسور والقصورْ
أحلم أن أرى دمي أوسمة وموعدا
مدينتي بنفسجهْ
قصيدة ونغمة منفرجهْ
قرنفلا وسوسنهْ
زنبقة وعوسجهْ
أحلم بالمزيدْ
يا سيّدي مسيدْ
يا حرقة القصيدْ.

ندى الأرز والزَّيتون

هي الليلة النّابغيّة
والعائدات فرشن الشّرود الجديدْ
والضئيلة في كفّها مَلمحٌ من خبرْ
أحصد الخبرُ المستبينُ
دمي يستوي ذرّةً بعد حَبّ الحصِيد
فاحصدوا من دموع النَّدى
من دموع الصِّغار
ومن صرخات السَّحَرْ
واحصدوا من رؤاي التي غيّبتها الفُصولْ.
واحتواها الذّهول،،
اقطفوا من غصون الأصيل انتشاءً
وفاكهةً للمساء،
اقطفوا اليوم، أو فاقطفوها غَدًا
احصدوا اليوم، أو فاقطفوها غَدًا
احصدوا اليوم من ليلنا فجركم
فالجراحاتُ في يومنا نغمات لكم
وسؤال
فاقطفوا من شميم العرار شذًا،،
أو ذروا سرَّه الآن في سُنْبله
فسرابٌ قطوف الرّؤى الباقياتْ
وحصاد الهوى قمّة أو مُحَالْ.

---

* شاعر من الجزائر

قصيدتان لـ بيروت *

محمود سليمان *



لم تكن الحرب

وصوب ناريَّ
لم تكن الحربُ.. لا
ولا ورقُ الفقر
كان ماءُ بيروتَ يهرب
بين همس البناتِ
وتحت الشظايا
فكيف أؤجج ناراً
بماء
وكيفَ أشد بنار الفرات
يديَّ؟
كلنا في الصباح يسافرُ
كم وردةً سوف تنمو
وكم طفلةً قد تغادر؟
تلك بيروت
آخر سرب الصبايا
وأحلى البناتِ
......هنالك
تحت السماء غريبٌ
الغريب دخانٌ تحت
تلك بيروت تبكي
وأبكي
وحيدٌ كلانا
بلا أصدقاءْ

لا أحلام يا جدي ...ولا وقت

قال الصغير لجده
يا جدُ .....
بيروتُ تبكي
والقناديل المضاءةُ
فوق تل الكرم
والأشياءُ يا جدي
ونافذتي
فقال الجد يا ولدي
إذا غامرت في شرفٍ مروم
فلا تقنع بما دون النجومِ
فطعم الموت في أمرٍ حقير
كطعم الموت في أمرٍ عظيمِ (١)
ترى طعمٌ لتل الكرمِ
للأشياء يا جدي
لنافذتي ومكتبتي
ترى تمضى بنا الأيام
من حرب إلى حرب
ومن وطن إلى لا شيء
هنا سينامُ بعض الوقت
أصحابي
ولا أحلام يا جدي
ولا وقت
(الغَوَرْدل) (٢) هنا يبقى
هامساً بالليل
منكسراً كمحموم
يباغت ضوء مصباح
وفي كلتا اليدين الحَربْ
خذ التاريخ يا جدي
فقد يطأ الكروم
الجند
قد ينتابني فزع
ويرسمني الطريق
كوردة محمومة
وكخيمة البدوي
لا الأوطان يملكها
ولا الأرض
كل ما حولي نُثَار
الأرضِ.....
والبنتُ الجميلة
والطريق السهل
كلما أوغلت نحو الباب
أو أمسكت ذاكرتي
يطل الوعل
أو تبكي القناديل المضاءة
فوق تل الكرم
بيروت يا بلدي البعيدة
يا عناويني الصغيرة...
في كتاب الدرس
لا زلت أتبع كل قافلة
أشكّل ملح ذاكرتي
لأترك خلف هذى الحرب
عنواني

* شاعر وصحافي من مصر

(١) البيتان من شعر المتنبي.
(٢) الغورْ دل: هو التسمية المحلية لشجر الغار في لبنان.

في ذكرى رحيل عامل السجاد الذي شغل العالم
الفنان فرانسيس بيكون: الأكثر شهرة في القرن الماضي

غـــازي انـــعـيــم *

يعد الفنان الإنجليزي فرانسيس بيكون آخر الفنانين التعبيريين الأوروبيين المغمورين الذين برزوا بعد سنوات الحرب العالمية الثانية، وأحد أبرز الفنانين المعاصرين الذين عبروا بجرأة وصدق عن إنسان القرن الماضي وما رافق حياته من قلق وتوتر وعذاب وألم وغربة... وقد نال حظه من الشهرة الكبيرة في بريطانيا والولايات المتحدة وأوروبا، وإن كان صدى أعماله في الوطن العربي ضعيفاً وشهرته في بلادنا تكاد تكون منعدمة.

ولد فرانسيس بيكون في "بورباكوت" بدبلن في الثامن والعشرين من أكتوبر عام ١٩٠٩م، لأب كان يعمل مدرباً لخيول السباق، وقد حاول الأب أن يدفع بابنه إلى المدارس لتلقي العلم، إلا أن ذلك كان يصطدم بعدم رغبة الابن بالدراسة الذي استمر حتى سن السادسة عشرة وتوقف تماماً متمرداً على التعليم بل وعلى كل القوانين التي تعارف عليها البشر.

بعد ذلك أصبح متنقلاً بين ايرلندا وبريطانيا، مدعوماً إلى حد ما ببعض ما منحته إياه والدته من نقود.. ثم أمضى معظم فترة شبابه منتقلاً بين العواصم الأوروبية فزار برلين عام ١٩٢٨، ثم باريس التي شاهد فيها لأول مرة لوحات للفنان بيكاسو التي أوحت إليه بأن يتلهى بالرسم المائي بعض الوقت، وهتف في نفسه: "لم لا أحاول أن أرسم؟".

بعد أن انغمس في الحياة الليلية في باريس فترة من الزمن عاد في عام ١٩٣٠ إلى لندن، حيث عمل في التصميم الداخلي لتأمين نفقاته، ثم استأجر مشغلاً فيها، ليعمل كمصمم زخرفي للسجاد والأثاث، وكانت تصميماته تعبر عن روح تلك الفترة، وقد أثر الأسلوب الفرنسي عليه، تأثيراً فظيعاً ولم يكن يظن بأنه كان أصيلاً.

خلال عمله وتحديداً في عام ١٩٣١ بدأ يتعلم الرسم بنفسه، دون أن يتلقى أي تدريب أكاديمي في معهد أو على يد فنان، ولم تكن عائلته في هذه الفترة تريد له أن يصبح فناناً، لأنها كانت تظن أن الفن أمر سيىء يمضي إلى الانحراف.

في عام ١٩٣٣ نشر "هيربرت ريد" في كتابه "الفن الآن" لوحة "صلب المسيح" لبيكون التي اشتراها أحد خبراء الفن يدعى السير ميشيل سادلر. وقد ركز بيكون في تلك اللوحة على الألم والعذاب والموت، وفي إطار هذا الهاجس ظهرت في لوحاته الأشكال المشوهة، والجراح الدامية، والأجساد التي عبّر عنها بكتل من لحم متعانقة أو متلاصقة.

وفي عام ١٩٣٤ افتتح معرضاً في "ترانزيشن غاليري" بلندن، فكان الإخفاق نصيبه فقرر أن يتوقف بعد ذلك عن العرض باستثناء مشاركته في عام ١٩٣٧ بثلاث لوحات في معرض المصورين الشبان الإنجليز في "أجينو غاليري".

مع بداية الحرب العالمية الثانية اتلف غالبية لوحاته. لم ينج منها غير لوحة الصلب. واختفى بعد ذلك تماماً عن الأنظار إلى أن ظهر مرة أخرى عام ١٩٤٤. في هذه الفترة التي اختفى فيها، فقد الأمل وكان مفرطاً في يأسه، واستحوذ القلق على تفكيره، وقد وصفه النقاد بأنه أكثر الفنانين في ذلك العصر بروزاً في تصوير حالة القلق وخيبة الأمل، لذا يكون من المناسب القول بأن





سيرة بيكون الفنية قد بدأت في أجواء من الخوف والتدمير والظلام والتمرد على القانون.

التحول في التصوير

كان ظهوره في عام ١٩٤٤ هو مولده الحقيقي، حيث خلق تحولاً جديداً في التصوير الزيتي بعيداً عن تقليد أو اتباع مذهب أو مدرسة فنية معروفة، واللافت للنظر في أعمال هذه المرحلة تلك العلاقة المعبرة المحسوبة بدقة بين القلق واليأس، من جهة، والمواد المثيرة التي يستخدمها، من جهة ثانية، وعندما رسم القلق واليأس لم تكن رسومه مأساوية، ولكنه شعر بالفراغ الذي أحسّ به البشرية بعد الحرب العالمية الثانية في هذا العالم اللامنطقي، وشبّه علاقة رسومه بنسخها البشرية الأصلية، بالأثر الذي تتركه الحلزونة خلفها. من هنا جاء التشنج في أعماله يعبر عن اليأس والفساد، وظاهر الحياة الكئيبة.

ونذكر من لوحات هذه المرحلة على سبيل المثال، لوحته الشهيرة "ثلاثية قاعدة الصلب" الموجودة في الـ "تيت غاليري" التي أبرز فيها الرهبة من الموت، والألم والعجز عن فعل أي شيء، وقد وفق الفنان في هذه اللوحة من ناحية القيم الفنية "من بناء وتشكيل وعناصر... الخ".

واللوحة تخلط ما بين أسلوب بيكاسو والصور الفوتوغرافية كمصدر لها.. هنا عرف بيكون بعض الشهرة، غير أنه لم ينطلق إلا سنة ١٩٤٦، حين أصبح يمثل تطلعات بريطانيا في إطار فن الرسم في العالم.

في عام ١٩٤٨ بدأت أسطورة فرانسيس بيكون تتخذ ملامحها وأسلوبها الخاص وذلك عندما قدمت إحدى لوحاته الفنية إلى متحف الفن الحديث في نيويورك، وفي عام ١٩٥٠ رحّب به المعهد الملكي للفنون، عندما لفت الأنظار إلى استخدامه بشكل ظاهر وبارز، العديد من المعاني والرؤى المفعمة بالحيوية، ليخلق بذلك أسلوباً متفرداً خاصاً به لا يشاركه فيه فنان آخر.

وقد عالج الفنان بيكون في هذه الفترة، الوجه الدامي، لمربية الأطفال الجريحة، الذي ظهر في الفيلم الملحمي "لسيرمي ايزنشتين" (معركة بوتمكين).. كما استقى موضوعاته أيضاً من سلسلة الدراسات الحركية للمصور الإنجليزي المولد "ايرورد مايبردج"، التي تحولت صوره العارية على يد بيكون في مرحلته الأولى، إلى ضحايا لا وجه لها، تتلوى من الألم من عذابات غير معروفة..

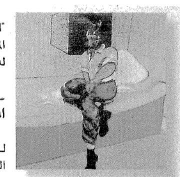
ومن بين الحالات النادرة التي يعتمد فيها إبداعه على الآخرين نجد سلسلة لوحاته الثلاثية الصارخة عن "البابوات" ١٩٥٣ م، التي تعتبر من أكثر أعماله شهرة، إذ ترجع أصولها إلى لوحة الفنان الأسباني "فيلاسكيز" "البابا العاشر" المرسومة عام ١٦٥٠. وقد أبرز بيكون في لوحة "البابا" للفنان فيلاسكيز تناقضاً عنيفاً بين الوقار والسكون في الرجل الجالس وبين التعبير المريع من خلال ملامحه الجزعة المرتجفة.

وطبيعي أن تبهر شهرته البريطانيين، لا من ناحية حياته الخاصة، أو من ناحية أعماله الفنية فحسب، بل من الناحيتين معاً، اختارته بريطانيا عام ١٩٥٤ لتمثيلها في الذكرى المئوية الثانية في مدينة البندقية، وفي العام التالي أقام معهد الفنون المعاصرة حفل تكريمي له، وانتهى به ذلك إلى إقامة المعارض الناجحة، أولها في "تايت غاليري" في لندن عام ١٩٦٢، وقد كتب "ستيفن سيندر" عن المعرض قائلاً أن بيكون: "تأثر بالحياة، التي يشهدها، تأثراً بالغ العمق، حتى كأن لوحاته تبدو وقد أفسدها الفساد".

وقد تزامن مع هذا المعرض حدثان مأساويان، الأول: هو وفاة أقرب أصدقاء الفنان "بيتر لاسي" عازف البيانو ذي الشخصية التي يغلب عليها الطابع الرفيع، أما الحدث الثاني: فهو وفاة صديقه الآخر "جورج واير" الذي رسم له بيكون عدة لوحات شخصية بعد وفاته في معرضه التذكاري الذي أقيم في "غراند باليز" بباريس عام ١٩٧٥.

ومن أهم المعارض شهرة ونجاحاً التي أقامها بيكون كان في "غران باليه" عام ١٩٧١ وعام ١٩٧٧، بباريس، والأخير استمر لمدة ثلاثة أسابيع، وكان عالم الفن في باريس يتهيأ لذلك اليوم الكبير الذي ستحضره "فرانسواز جيرو" وزيرة الثقافة الفرنسية، مع العديد من الشخصيات الرسمية في فرنسا، ونخبة من كبار النقاد الفنيين في أوروبا، بالإضافة إلى مجموعة نقاد إيطاليين حضروا خصيصاً للمعرض، وشارك في الافتتاح أكثر من خمسة آلاف شخص، وليس من المألوف أن يصاحب أي فنان كل هذه الضجة الجماهيرية والإعلامية، وتلك الاستعدادات الكبيرة من أجل معرض يقيمه، باستثناء كل من الفنانين الكبيرين بيكاسو وسلفادور دالي.. وخصوصاً أن ذلك الفنان طالما وصفه النقاد بأنه سادي النزعة، وأن أعماله تثير الذعر في النفوس وتتسم بالغرابة.

وقد ضم هذا المعرض ٣٧ لوحة من أكبر وأعظم لوحات الفنان، وكان معظمها لم يعرض من قبل في معارض سابقة، وكان ضمن أعماله المعروضة لوحته الثلاثية الشهيرة "ثلاثية قاعدة الصلب" ويطلق عليها أيضاً "ثلاث دراسات لأشخاص"، التي تقدر قيمتها حينذاك بنصف مليون دولار، وقد ضم المعرض العديد من الصور الشخصية سواء لصديقه العزيز " داير " أو للفنان نفسه، وتعتبر الصور الشخصية



"البورتريه" من الموضوعات المحببة لدى الفنان.

سيطرة هاجس الموت والتشاؤم

وقد سيطر على لوحات المعرض التي امتازت بالجرأة والثقة في استخدام الألوان، والروعة في التكنيك الفني، هاجس الموت والتشاؤم، وهنا كان للجثة البشرية عنده نصيب بارز في لوحاته، حتى يخيل للرائي أنه أمام عملية تشويه أو تعذيب، وإذا ما بدت هذه الجثث أو الأجساد كأنها مقنعة أو ميتة، فإنك لا تلبث أن تعرفها.. أن تميزها، حتى لو كانت في مسرح للقسوة، للعنف، للرعب، للألم.. والألم هو العامل المشترك في لوحات بيكون.

والواقع أن بيكون بدأ منذ الستينيات برسم اللوحات ذات المفاصل الثلاثة والتدقيق في التفاصيل، واعتماد رسم الإنسان وما يشعر به من غربة واغتراب مع نفسه ومجتمعه وعالمه... وكذلك ما يشعر به من آلام.. فالألم هو التعبير المفضل لدى الفنان، ونجد انه نجح في إبراز ذلك التعبير من خلال الأشكال المشوهة والأكثر عذاباً، من ناحية، ومن خلال الصرخات التي تنطلق من وجوه تلك الأشكال.. والتي تكون أحياناً مكبوتة صامتة وأحياناً أخرى مدوية، إلى درجة تجعل المتلقي يتألم لها، ويتألم للفنان نفسه، ونحو ما يشعر به من ذلك الألم.

كما نجد في لوحات بيكون موتيفات عديدة: اللوحات الشخصية المشوهة، الاختراقات، الصلب، عمليات الطعن بالأدوات الحادة، أرواح أسخيلوس المنتقمة المثبتة فوق زجاج النوافذ، الشخوص ذوو الحدبات المتشبثون بشيء ما والممددون على حامل رسم الرسام أو مناضد العمليات الجراحية... هذه الموتيفات وكما يقول "هيورت هيوز" لا تحاول أن تروي لنا حكايات بل أن تفرض نفسها على النظام العصبي للمشاهد، وتعرض عليه كما يقول بيكون نفسه "الإحساس دون الملل الذي يسببه نقله".

شخوصه لا تتوسل الشفقة

إن جوهر الاختلاف بين شخوص (بيكون) وشخوص الفن التعبيري هو أن شخوصه كما يشير "هيوز" لا تتوسل الشفقة، إنها ليست مثيرة للشفقة، ولا تحاول أن تناديك لتدخل إلى حيزها، كل شيء فيها ينبسط من حالة الالتفاف في صمت وذلك على الجانب الآخر من الحائط الزجاجي (ربما يصر بيكون لهذا السبب على أن يضع أكبر لوحاته خلف زجاج، فمن شأن هذا أن يجعل العزل واقعياً، أو شديد الحرفية أحياناً، إذ يتحول الزجاج إلى عنصر، بل حتى إلى نوع من الكولاج).

نقد شديد المرارة

وفي عام ١٩٨٥ أقام معرضا له في "تايت غاليري" بلندن، ثم في متحف المتروبوليتان في نيويورك عام ١٩٨٨، وقد زار المعرض أكثر من (٢٠٠، ٠٠٠) شخص، ولم يكن طريق بيكون لتحقيق هذه الشهرة والنجاح العريض بالسهل، فقد أدان النقاد والدارسون الأمريكيون بيكون لأسلوبه شبه الواقعي ولاختياره تلك الموضوعات المثيرة...ولعدم اشتراكه في التطورات التكنيكية الجديدة للفن المعاصر، ولقي بيكون نقداً أشد مرارة من "أندريه فيرميجيه" الناقد الفني لصحيفة (لوموند) الفرنسية الذي قال عن موضوعاته وأسلوبه "إن هواجس بيكون رتيبة ومملة".

وبالرغم من هجوم النقاد الفرنسيين والأمريكيين على بيكون، إلا أن الفنانين الأمريكيين قد أيدوه بشدة فقال الفنان "لاري ريفرز" رائد الفن الشعبي: "إنه بالرغم من غرابة أعمال بيكون إلا انه أعظم الفنانين المعاصرين". وقال الفنان "جيم داين": "إن هناك قلة تعد على الأصابع من الفنانين الذين أحترمهم، أحدهم بيكون الذي أعتبره رساماً عظيماً".

غير أن بيكون لم يهتم بآراء الناس أو النقاد في أعماله، وقال في رده على هذه الآراء: "لقد كان أملي دائماً أن أعبر عن الأشياء بصورة مباشرة، كما أراها في الواقع أو ما يسمى بالحقيقة يؤلهم".

وكان لبيكون رأي خاص في رفض التخلي عن رؤاه الفنية والانضمام إلى المدارس الفنية الرئيسة في الفن المعاصر.. فكتب للرسام البريطاني "ماثيو سميث" قائلاً: "إن الرسم يتجه لأن يكون تشابكاً كاملاً بين الرؤى والألوان، بحيث تصبح الرؤية هي اللون، واللون هو الرؤيا.. هنا تكون ضربة الفرشاة خلقاً للأسلوب، وليس مجرد التعبير عنه في فراغ اللوحة، بذلك تصبح كل حركة للفرشاة تغييراً في شكل الرؤيا، وفي تأثيراتها.. هذا هو السبب الذي يجعل من الرسم صراعاً غامضاً ومستمراً".

لقد حقق "بيكون" من خلال معارضه الأخيرة نجاحاً كبيراً، وأخذت شهرته تتزايد يوماً بعد يوم، لكن هذا النجاح لم يغير في حياته شيئاً.. إذ أصبح يمضي معظم وقته في مرسمه الفوضوي في لندن، وقد فسّر تلك الفوضوية بقوله: "إن الأماكن التي أعيش فيها هي ترجمة ذاتية لحياتي، فأنا أترك العلاقات التي أصنعها بنفسي أو صنعها الآخرون لأنها بمثابة الذاكرة الحية لي".

ورغم الموضوعات الكئيبة التي يصورها بيكون إلا انه شخص ذكي ومرح مع الآخرين، وكان خلال الثلاثين عاماً الأخيرة من حياته نادراً ما يخرج من مرسمه، الموجود في شقة ضيقة تملأها أنابيب الدهان المبعثرة على الأرض، والقدور والأواني والملابس والكتب والمجلات، حيث كان يستخدم جدرانها وبابها لتعليق الفراشي، أو لبعض الرسوم والنقوش، وهي غير مرتبة، مجللة الجدران بالشراشف، لا ينفذ إليها الهواء، مضاءة بمصابيح عارية، تعطي أنوارا اصطناعية، وتضفي الغموض على الرسوم، بعد ذلك لن نندهش عندما نعلم أن بيكون كان يخلط ألوانه على الأطباق ويستخدم الستائر في تنظيف يديه من آثار الألوان، في مرسمه هذا كان يعمل منذ الفجر حتى الظهر عادة، أما ساعات الفراغ فكان يقضيها في المقاصف.

ورغم الكآبة الشديدة البادية في أعماله إلا انه كان على المستوى الشخصي سريع الابتهاج يتمتع بذكاء حاد يمكنه من التعبير عن نفسه في صراحة بالغة، ولم يكن يعتبر نفسه فناناً موهوباً بل ولا يرى نفسه كمصور وإنما يعتقد أنه يمتلك نوعاً خاصاً من الحساسية يدفعه للتعبير بالرسم محاولاً أن يقترب العمل من إحساسه.

أخيراً رحل الفنان فرانسيس بيكون في الثامن والعشرين من نيسان عام ١٩٩٢م.

* كاتب وتشكيلي أردني

مفلح العدوان*

رمل محمص

الطريق الصحراوي..

والجنوب ينتظر ثلاثة يرتحلون إليه في سيارة واحدة يجمعهم توق للوصول إلى البتراء، بينما كل منهم ينتمي الى بلد مختلف.. وكنا ثلاثة : الصديق التونسي المعروف الطاهر لبيب، ومعه الباحثة اللبنانية غيدا الضاهر، وأنا برفقتهم إلى البتراء، في سبيل تحقيق هدفين؛ الأول مشاهدة عاصمة الأنباط، والثاني ترتيب انعقاد ملتقى علماء الإجتماع الشباب العرب للعام القادم بالتعاون مع بيت الأنباط في البتراء.

كان الدرب إلى هناك، يحمل في طياته، تفاصيل لا بد منها قبل تتويجه في النهاية بزيارة المدينة الوردية، ذلك أن الطريق الصحراوي، بعبقرية البادية المحيطة به، جعل من الطاهر لبيب يعود بذاكرته إلى صحرائه في جنوب تونس، ثم أخذ يبوح بذلك التشابه الكبير بين هذه البيداء في الأردن، وتلك الصحراء التي عاش طفولته فيها مستعيدا سيرة الهلاليين هناك، وسواليف جدته، ومعاناته مع الخيول والإبل، وسقوطه غير مرة من عليها.

بيت الطين

عندما صرنا بمحاذاة "جرف الدراويش"، نبهته إلى تلك البيوت الطينية المتبقية، والتي صوّرت فيها إحدى شركات الإنتاج السينمائي الإيطالية فيلما عن السيد المسيح، فكانت ردة فعله على هذه الإشارة بأن عاد بحديثه إلى بيت الطين الذي ولد فيه، وكيف عاد إليه كبيرا فوجده أطلال بيت، كان هذا عندما أرادت إحدى الفضائيات الإيطالية أن تعمل تقريرا وثائقيا عن الطاهر، فكان البيت بقايا بيت، آنذاك دخل في حفرة فيه وصوروه، في بداية الفيلم، بعد أن تنقلت الكاميرا في زوايا متعددة في الصحراء، وصوت يردد "ولد من اللامكان.."، ثم عادت إليه الكاميرا، وهو يخرج من بقايا بيت، وكأنه يولد من جديد وسط تلك الصحراء التي تركها منذ سنوات بعيدة.

النبطية

في البتراء اكتشفت صديقتنا اللبنانية جذورها التي تعود إلى الأنباط لكونها ابنة النبطية في لبنان، وعندما اقتربت غيدا من قصر البنت في داخل المدينة، وأخبرتها بقصته، صرّحت بأن هذا القصر ربما يعود إلى إحدى جداتها النبطيات، وهي تشعر بانتماء خفي إليه.

الطاهر لبيب كان مشغولا بتلك الأدراج المنحوتة في الصخر، ويبحث عن أولى تلك الدرجات، وهو يشعر بها، وكأنها تورد سيرة خفية لكثير من الحكايات والقصص والحروب والمشاريع التي تنتشر، وتتشعب، فتُنسى بداياتها، وتغيب الدرجات الأولى لها.

وادي عربة

رحلة العودة، كانت مغايرة لطريق القدوم، حيث عدنا مرورا بوادي عربة، وكانت اكتشافات أخرى لهذا المكان الساحر، وعاد فيه الطاهر إلى معجم النباتات البرية التي يتذكرها في تونس، ووجدها متشابهة في وادي عربة، حيث الطلح، والسدر، والرتم، والشيح، وغيرها، وذكر أن هناك واديا قريبا من قريته يسمى بوادي الطلح، هذه الشجرة التي تشير ذاكرة التونسيين، بأنها قدمت إلى تونس مع الهلاليين في ترحالهم إلى هناك.

في وادي عربة كانت بعض المساحات قد هطل عليها المطر، ونشفت التربة، وتشققت، فصار تشكيل الرمل، هناك، يشبه "التعريقات"، والبثور على سطح المكان.. كان منظرا ساحرا، يغري بتأمله، ولكن فتنة خفية أغوت الطاهر وغيدا بالمسير على تلك الرمال، فكان أول وصف أطلقته الباحثة اللبنانية على هذا السطح بأنه "رمل محمص"، وعندما استمعنا إلى ايقاع تحطمه تحت الأقدام قال عنه الطاهر بل هو "رمل مقرمش"، وكان صوت انكساره يضيف وترا شجيا في موسيقى الصمت والسكون التي كانت تغلف وادي عربه، لحظة الغروب عندما تجاوزناه باتجاه البحر الميت، عائدين الى عمان.

---

* كاتب اردني

mefleh_aladwan@yahoo. com

رمزية المرأة في مجموعة "مرثية الغبار" لشوقي بزيع

د. فاروق إبراهيم مغربي *

ليس بمستغرب أن تحتلّ المرأة حيّزا مهما من شعر الشاعر؛ أي شاعر، بل المستغرب ألا تحتل مثل هذه المكانة، لأنها كانت على الدوام ملهمته، سواء على الصعيد التقليدي، أما وأختا وحبيبة وزوجة، أم على الصعيد غير التقليدي، عبر استعمالها كرمز مطلق يفيض بما تفيض به نفس الشاعر من حب أو بغض، ليونة وقسوة، وفاء وخيانة، إيثار وأنانية... إلخ.



والشاعر اللبناني شوقي بزيع واحد من الشعراء الذين شكّلت المرأة لديهم محورا رئيسا في كل ما كتب بدءا من "عناوين سريعة لوطن مقتول"، (ط١، ١٩٧٨) وانتهاء بـ "فراديس الوحشة"، (ط١، ١٩٩٩). أستثني فقط عمله المعنون بجبل الباروك. والواقع أن هذا الشاعر يصل في علاقته مع المرأة حدّ التناقض؛ فهو الرؤوف بها والنصير لها والممتن لكل ما تقدمه له، وهو ديك الجن والسياف الشرقي الذي يمثل الذكورة المطلقة أمام نقيضها الأنوثة المطلقة. وفي هذه القراءة آثرت أن أقف على قصائد ثلاث من مجموعته المعنونة بـ "مرثية الغبار"(١) هي: تجليات المرأة، تفاحة الغياب، المسيني. وقد آثرت أن أعطيها اسم: "ثلاثية المرأة"، لأن هذه القصائد الثلاث تعكس لنا مساحة كبيرة للمرأة كما يراها الشاعر، أو لنقل: كما يحلو له أن يراها. أتت هذه القصائد متتابعة، الأولى من الصفحة الثالثة والستين إلى الصفحة الثالثة والسبعين، الثانية من الصفحة الرابعة والسبعين إلى الصفحة الرابعة والثمانين، والقصيدة الثالثة من الصفحة الخامسة والثمانين إلى الصفحة السابعة والتسعين.

تضمّ القصيدة الأولى داخلها خمس حركات هي:

المرأة . المرآة.

المرأة . القصيدة.

المرأة . العنقاء.

المرأة . الأفعى.

المرأة . النهر.

تتلوّن المرأة في هذه القصيدة بشكل يتقاطع مع نفسيّة الشاعر؛ فالمرأة في الحركة الأولى لا تحمل صفات النساء النوعية، إنها: تشبه ما لا تشبه المرأة في العادة(٢). وكذلك هي الحال بالنسبة إلى المرآة التي لا تعكس للناظر أمورا محسوسة أو مرئيّة، إن المرأة / المرآة هنا تعكس للقارئ "جوانيّات" يرى بوساطتها كنه نفسه، وروحه، والعالم؛ ذلك أنه:

يتجلّى دمها العاصف في أسمائه الحسنى

ويدنو قاب قوسين من الروح.. ويد

حين تمتد تدور الأرض

في راحتها الحبلى

ويجري ماؤها الجنسي

من آدم حتى دودة الأصلاب

أو من ألف الحضرة

حتى النقطة البيضاء

في ياء الجسد.(٣)

إن المرأة هنا عكست هشاشة نفوسنا أمام جبروتها المتجدد، فالشاعر جعل من المرأة في هذا المقطع الشعري أحجية يصعب القبض على معناها، الذي يدخلنا عالم الحيرة الصوفية:

امرأة تدخل في المرآة

كيما نمّحي في بحرها جزرا ومد

ثمّ تمضي.. فإذا المرآة وهم امرأة

وإذا المرآة ليست بأحد(٤)

ينتهي المقطع ليتساءل القارئ: أليست هذه حقيقة كل امرأة عرفتها؟

المقطع الثاني هو المرأة القصيدة، ولو نظرنا إلى عتبة العنوان لرأينا الشاعر يخطو مع المرأة قدما باتجاه الرمز، فالعنوان يوحي أن المرأة المتناولة هي فكرة، وهذه الفكرة نبيلة دون شك، ذلك أن الموروث الشفهي يطلق رمز الشعر، ورمز القصيدة على كل حالة فيها تألق وإبداع، ولكن الحديث عن القصيدة هنا يستتبع الحديث عن الشاعر المتخبط الذي يعاني من ألق الحيرة،(٥) إن الشاعر ينتظر هنا:

أن تفصح النار التي أضرمها

عن ذهب المعنى،

لكي يبرأ من حمّى الحروف المهلكة

وحده.. يجعل من أحزانه طعما

ويرمي قلبه خبزا أخيرا

ليصيد السمكة.(٦)

إن السمكة هنا هي المرأة المتجددة التي طال انتظاره لها، وهو يضرب على غير هدى إلى أن "يلمع فوق الصفحة البيضاء ياقوت ذراعيها" (ص ٦٦)، ولكنها كالعادة تأبى إلا أن تكون حالة زئبقية يصعب القبض عليها:

وكمن يصرخ في بئر يناديها

فلا يسمع إلا دمه مغرورقا بالحبر

يعوي دون جدوى

من ثقوب الشبكة.(٧)

كرر الشاعر عبارة «نساء هن واحدة» ليؤكد على أن جميع النساء يمتلكن خاصية واحدة

هذا هو المعنى الذي يصر عليه الشاعر، إن المرأة هي الكنز الذي يبحث عنه، ولكن عبثا يحاول، إنها سراب يصعب القبض على فحواها، بل إنها، وعلى الرغم من كل المحاولات التي تبغي القبض عليها، تبدو مسيطرة على الأمور، وقد قلبت السحر على الساحر، لتتحول إلى صيادة بارعة، والرجل / الشاعر واقع في براثنها.

المقطع الثالث ومفتاحه العنوان (المرأة . العنقاء)، لا يفاجئ القارئ حيث إن الشاعر قد مهّد له عبر المقطعين الأول والثاني، وها هو ذا يعزز ما أثبته:

نساء لا يلدن سوى الخسارة

طازجات مثل أول قطفة للتين.(٨)

ونراه يؤكد هذا الرأي لمن يقول له: لسن كلهن سواء:

نساء هنّ واحدة وإن تتعدد الأسماء

نساء هن واحدة

ولكن كلّما احترقت

تجدد نارها في روحه العذراء.(٩)

إن الشاعر كرر عبارة "نساء هن واحدة" ليؤكّد على أن جميع النساء يمتلكن خاصية واحدة، وهو يدخل بنا مع المرأة إلى الأسطورة المعروفة ليحمّلها هذه المرة للمرأة بشكل جديد، والجدة ليست في معنى الأسطورة ولكن في إسنادها للمرأة؛ إن المرأة هنا تنبعث، من جديد، عند كل ولادة، ليبيّن أن هذه الخاصية متأصّلة في المرأة؛ إنها خاصية الإغواء التي تمتلكها، ولا تتنازل عنها:

وكلّما احتكّت يداه بركبة امرأة تذوب.(١٠)

وهو بالتالي لن يستطيع أن "يبرّئ نصفه المفقود من تفاحة الآباء". (ص ٦٨).

هل يفاجأ القارئ إذا وصل إلى المقطع الرابع وقرأ عنوان: (المرأة . الأفعى)؟ وما الذي تتميز به الأفعى عن غيرها من موجودات الكون؟ وهل تتطابق في دلالتها مع ما ينقله لنا الموروث الشفهي؟ كل هذه الأسئلة يصب جوابها في بوتقة واحدة هي أن الأفعى تتميز بالغدر. يمكننا أن نقدر أن الشاعر قد مرّ بحالة قاسية جعلته قاسيا مع المرأة إلى درجة كبيرة، وهذه القسوة رافقها تألّق فني استطاع بوساطته أن يوصل ما أراده إلى القارئ. والشاعر لا يفتأ يعزف على الوتر الذي أشرنا إليه في البداية:

تقدّم

ليس من عشب أقل طراوة منها

ولا فجر أشد نقاوة من ثلج نهديها

ولا عسل أبرُ بوعده

من نحلة في ثغرها ترعى.(١١)

إن متن هذه الصور المتلاحقة يعني أن المرأة تقوم بدورها على أكمل وجه، إنها تغوي وتقدم المغريات، ولكن الطريدة / الرجل / سيجني مع العسل لسعة تنسيه ما حصّله من متع، ولعل القارئ يدرك أن أذى هذه اللسعة مضاعف مرات كونه انصب على الفم. إن شوقي بزيع في هذا المقطع يكشر عن أنيابه للأنثى ساعيا إلى فضحها، ولكنه لا ينسي القارئ أبدا، أنه يذهب إليها بمحض إرادته:

كأن العمر صورة عاشق يذوي

وتحمله رياح الموت

نحو

المرأة



الأفعى.(١٢)

في المقطع الأخير (المرأة . النهر) يختتم الشاعر ما بدأه، وكان يمكن أن نستنتج من وجود كلمة النهر شيئا من معاني الاتساع، أو التدفق، أو الحنان. ولكن السياق الشعري يأبى علينا ذلك لأن بداية المقطع إنما هو رؤية صورتها في النهر، وهو يحاول، عبثا، أن يتبعها:

يفتت نفسه ليصير آلافا من العشاق

مذبوحين بالنصل الوحيد لشفرة الأنثى.(١٣)

ويبقى شبق الرجل، الذي يبدو أنه أهدر رجولته وراءها، هو المسؤول عن مأساته معها، وتبقى الأنثى عصيّة على المنال تنفلت منه كما ينفلت ماء النهر من بين أصابعه، إلا أنه يتساءل في النهاية:

هل يزوّج روحه للنهر؟

هل يمضي بها نحو المصب

أم يبقى وحيدا في مهب غيابها

كالقطرة البلهاء

منتظرا قدوم المرأة الأخرى؟(١٤)

هذه قراءة من قراءات عديدة يمكن أن تتوجه إلى هذا العمل الشعري الذي بدا فيه الشاعر مذبوحا بنصل الأنثى، والأنثى فيه هي التي تسيطر سيطرة مطلقة على أجواء الرجل، وتستحوذ على قضيبيّته، وتحوّله إلى خصيٍّ عاجز لا حول له ولا قوة، ولكنني من مؤيّدي النظر إلى هذه القصيدة على أنها حالة عابرة لا تعكس حقيقة ما في داخل الشاعر تجاه الأنثى، وربّما سيتضح كنه هذا الكلام من خلال تناولنا للقصيدتين المتبقيتين، ولا ننسى أن هذه القصائد جميعا وردت متعاقبة لا يفصل بينها فاصل.

القصيدة الثانية هي (تفاحة الغياب)، وعنوان هذه القصيدة يأخذنا مباشرة إلى دياجير قصة التفاحة، وإغواء حواء لآدم، ونزوله إلى الأرض بسببها، ويجعلنا نتساءل: هل المحور الموضوعاتي لهذه القصيدة يتطابق مع محور القصيدة السابقة؟ إن قراءة متأنية للقصيدة تنسف من الذهن الفكرة الأولى لتصير التفاحة هنا هي المرأة التي تخصّ الشاعر (حبيبة وزوجة)، وتتمخّض اللغة عن شفافية كبيرة تتسامق مع المرأة بموجبها لتلامس الأسطورة:

وتعوي خلف ساعدها المشرّد

أذرع غرقى

وريح من ذئاب.(١٥)

أما صفات هذه المرأة فحدّث ولا حرج، لأن الشاعر يضمّنها، وفقا للمنظور الأسطوري الذي أثبتناه، ما يجعلها "تأتي من الشفق البعيد المضمّد بالحنين الصرف" و"بعيدة، حتى يكاد الثلج يهطل فوق سرّتها". وكما هو ملاحظ، فإن زخم الرموز واضح في كل صورة من صور هذه القصيدة، ورؤية الشاعر للمرأة في هذه القصيدة، تختلف عن رؤيته للمرأة في القصيدة السابقة، فالمرأة هنا أنثى اتخذت شكل مارد عملاق، ولذلك فهي كبيرة بقامتها، كبيرة بحزنها، كبيرة بغيابها:

هي نفسها

أنثى البدايات التي لا تنتهي

الأنثى الشبيهة

والوليدة من تخثر مريم

تبكي

على خشب العذاب

ورأيتني أعدو

وراء حفيفها النائي وضحكتها السراب.(١٦)

واضح أن الشاعر يعيش حالة فَقْد مؤلم لامرأة عاش معها مدة جميلةً، إنه يؤرخ لها شعريا، فلا يتذكر سوى الخصال الخيِّرة التي كانت تميّزها، المرأة هنا إلهة الخصب بالنسبة إلى الشاعر، ومعمارية هذا العمل الشعري كله تسير به إلى هذا النسق، وكما "عشتار" تخصب العالم بمرورها فيه، وتُجدِبُه بابتعادها عنه، كذلك أنثى الشاعر؛ فقد جعلته مجدبا يعيش على ذكراها، ويتمنى أن تمر به كي يبرأ من أسقامه الجسدية والروحية:

أنا الموج الغريب وساحلي فوضاي

مسّيني لأبرأ من ذنوبي كلها

وتغمّدي مائي

بما أوتيت

من قصب الغياب.(١٧)

بعد ذلك تسير القصيدة متجهة نحو البوح والتذكر، لتلتهب بالعاطفية وحديث الذكريات، فيسرد الشاعر تجربته مع المرأة، ويتذكّر أكثر التفاصيل دقة، فيغدو إنسانا ضعيفا أمام جبروتها:

آه من جسدي القليل وكثرة امرأة

تصبُّ عليّ وردة روحها فتفيض عني

كي توزّع ما تبقّى من أنوثتها على التفاح

قاطعة دمي بمقص رغبتها

ودافعة كآبتها إلى الأعلى

لتسقط مثل عاصمة على جسدي الخراب(١٨)

إن الشاعر يعيش حالة اغتراب وجودية تدخل طعم المرارة إلى عالمه باستمرار، ولذلك فإن تجربته الحسية مع المرأة تتحول إلى تجربة قلقة مضطربة، وتغدو لغة الشاعر المفعمة بالموسيقى، المتحدرة من تفعيلات البحر الكامل، أقرب إلى اللغة المأساوية المطعّمة بالأنين، والشاعر يظل قابضا على ناصية لغته حيث إنها لم تنفلت من عقالها إلى الخطابية والمباشرة على الرغم من الانسيابية الواضحة في تدفق العبارات، وهذا ما يحمد للشاعر في كل أعماله، وليس في هذا العمل وحده:

جسدان متحدان في موت

ومغسولان بالنعناع

لا يتسلقان سوى ارتفاعات

مهدّدة بصاعقة الفراق

ولا يضيئهما

سوى نجم الملامسة الذي يعلو

على قمم الحراب(١٩)

تأتي القصيدة الثالثة وفيها يظل الشاعر مصرّا على إدهاش المتلقي؛ فبعد أن بدأ الشاعر ظالما متسلطا ناقما على المرأة في قصيدته الأولى، عدّل هذا الموقف في قصيدته الثانية، وصار يتذكّر اللحظات السعيدة التي قضاها معها، ثم أتت القصيدة الثالثة "المسيني" فنَصَّبَتْ المرأة أميرة على

الشاعر، ومنحتها من القدسية والحب، ما تضيق عنه كثير من قصائد الغزل، حتى ليمكن القول إن هذه القصيدة، في رأيي، من أجمل قصائد الغزل التي كتبت في الشعر الحديث[7] فالشاعر فيها إنسان مشغوف عزز حالته لغة عاطفية فيها الكثير من الرقي، وتبقى المشكلة كامنة في إمكانية اقتطاع مقطع من هذه القصيدة للاستشهاد على هذه اللغة؛ ذلك أن الوحدة العضوية أكثر ما تتجلى في هذه القصيدة، فالألفاظ تولّد المعاني بحيث يصعب على المرء ابتسار مقطع من آخر، ومع هذا فلننظر إلى الشاعر يقول:

كلّ ما تلمسين

تحوّله راحتاك إلى ذهب وعصافير

والأرض تصبح أبسطَ من زهرة حين تضحكين

وإذ تخلدين إلى النوم

يبيضّ سربا حمام بطول ذراعيك

ثمّ يصيران للتو

نهرا من الياسمين

(..........)

البيوت التي لا تكونين فيها تضيق بجدرانها الموحشة

الثياب التي ترتدين سواها تئنّ من البرد

والكلمات التي لا تقولينها

تتجمّع مثل الأرامل حول ضريح اللغة

بأي أيد سوف أدفع هذا الحنين إلى الخلف حين تغيبين؟

(............)

المسيني ليسترجع العمر ما فات من جسدي المر

أو ما تحجّر من قبلاتي على شفة الأزمنه

ينبغي أن تغيبي لكي تفضحي وحشتي

(............)

ينبغي أن يضمّك شخص سواي

لكي تدركي كم أحبك

أن يتشرّد نهداك في وتر غير كفّي

كي يخلع الناس أسمالهم فوق جسمي الفقير

وكي يرفعوني كذئب مريض

عن الأرصفة.(٢٠)

بعد هذا المقطع، الطويل نسبيا، نستطيع أن نستنتج رؤية الشاعر للمرأة من خلل ثلاثيته كلها؛ فهو في القصيدة الأولى يعكس تجربة بحث عن الأنثى / الحبيبة، وهو لا يلتقي بها، بل إن جميع تجاربه معها، على تنوعها، فيها الكثير من عدم الرضا، وهذا، من الناحية الاجتماعية، شيء معقول لأن الإنسان لا يستطيع أن يجد المرأة الحبيبة منذ اللحظة التي يبحث فيها عنها. أما القصيدة الثانية فقد اقترب الشاعر من مأربه فيها، وصارت المرأة أقرب إليه لأنها أعطته الحب والدفء والحنان، ولكن دورة الحياة شاءت أن يكون الغياب بطل الموقف. تأتي القصيدة الثالثة لتظهر أن الشاعر عثر على ضالته، ودخل الاستقرار إلى حياته، فانعكس على لغته التي اختلفت جذريا عما سبق؛ إن المرأة هنا سكنت الشاعر، وتسرّبت إلى جسمه وروحه، ولغته، حتى حق لنا القول: لقد وجد الشاعر الآن نصفه الثاني:

كأني أجرّ السنين إليك لكي تسكتي جوعها

أو كأن النساء اللواتي تعاقبن فوق سطوح دمي

لم يكنَّ سوى حشرجات

تُحَصِّنُ هذا المهب الذي يدّعيك

لئلا تصبّ رياحي

بمجرى سواه.(٢١)

هذا يؤدي طبيعيا إلى أن تمتلك المرأة هنا صفة القدسية:

. المسيني ليسترجع العمر ما فات من جسدي المر (ص ٨٨)

. المسيني لأرجع عشرين عاما إلى الخلف (ص ٩٠)

. المسيني لكي لا أضل طريقي إلى البيت (ص ٩١)

. واتركي بين جسمي وبين الغياب

شفا قبلة

كي أؤجل موعد يأسي

إلى الليلة التاليه (ص ٩٧)

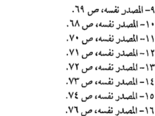
إن الحبيبة الحقيقية هي التي ألهبت الشاعر، عاطفة وألفاظا، وجعلت شعره ينسال عبر تموج عاطفي كبير، ولذلك فإن هذه الثلاثية يمكن أن تعدّ وصفا لرحلة البحث عن الأنثى، فإن لم يلتق الشاعر هذه الأنثى في القصيدة الأولى، وإن ضاعت منه بحكم قاس من القدر في القصيدة الثانية، فإنه عثر عليها في قصيدته الثالثة، ولذلك أشير أن الحكم على الشاعر من القصيدة الأولى فيه جور كبير، الموقف الحقيقي تجلّى في القصيدة الثانية، وتوّج في الأخيرة، ليغدو شوقي بزيع فيها الشاعر العاشق بامتياز.

* كاتب من سوريا



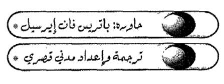
الهوامش

١- دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٢- مرثية الغبار، ص ٦٣.
٣- المصدر نفسه، ص ٦٣ ـ ٦٤.
٤- المصدر نفسه، ص ٦٤.
٥- للمزيد من المعلومات عن هذا الموضوع انظر: في التناص الصوفي ـ تناصية الحيرة في أغاني مهيار الدمشقي، وفيق سليطين، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٤٨ وما بعدها.
٦- مرثية الغبار، ص ٦٥.
٧- المصدر نفسه، ص ٦٧.
٨- المصدر نفسه، ص ٦٩.
٩- المصدر نفسه، ص ٦٩.
١٠- المصدر نفسه، ص ٦٨.
١١- المصدر نفسه، ص ٧٠.
١٢- المصدر نفسه، ص ٧١.
١٣- المصدر نفسه، ص ٧٢.
١٤- المصدر نفسه، ص ٧٣.
١٥- المصدر نفسه، ص ٧٤.
١٦- المصدر نفسه، ص ٧٦.
١٧- المصدر نفسه، ص ٧٧.
١٨- المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٧٩.
١٩- المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٨٤.
٢٠- المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٩.
٢١- المصدر نفسه، ص ٩٠.



لولا الخوف لانقرض الإنسان، لكن كيف تجاوز الخوف؟

حوار مع كريستوف أندريه



أن لا نخشى الموت أمرٌ فيه شيء من جنون، وفيه شيء من حكمة أحياناً. فالمهم أن نعرف لأي سبب نخاف، ولأي سبب يختار بعضنا الموت. لا شك أن عدو الإنسان الأول، بلا منازع، هو الخوف. الخوف بكافة أشكاله. الخوف شكل من أشكال الألم. إنه ألم أدبي ونفسي. حسبنا في ذلك أن نشاهد سلوك الناس من حولنا لكي نرى أنهم جميعاً لا يحسون بالخوف بالكيفية نفسها. الإرهابيون يفجرون أنفسهم بواسطة قنابلهم ومتفجراتهم. والانتحاريون يفجرون أنفسهم في الطائرات طوعاً. فيما أشخاص آخرون يختارون الانتحار.


اندريه

في أعماقنا غريزة البقاء، هي التي نقاوم بها الخوف من الموت، والخوف من أن نتألم، والخوف من المجهول، والخوف (على الذات) من أن نفقد وجودنا. والخوف من أن نترك ذوينا في العوز. والخوف من أن نفشل في أداء مهامنا في الحياة، والله أعلم ماذا أيضاً! لكن لولا الخوف الكامن الغريزي فينا، كما يقول محاورنا، لانقرضنا من على هذه البسيطة، لا محالة!

من اللافت حقاً أن الذين يرفضون الإجهاض هم الذين يؤيدون الحكم بالإعدام. فهل هو تناقض أفكار، أم مفارقة؟ أم هي سيكولوجية الخوف؟

كريستوف أندريه طبيب مختص في الأمراض النفسية والعقلية، في مستشفى سانت آن بباريس. ذاع صيته بعد إصداره لكتاب "حب الذات" بالتعاون مع زميله كريستيان ليلورد العام ١٩٩٨. ومنذ ذلك التاريخ وهو يستكشف منهجياً اضطرابات وحالات التعافي التي تحض الانفعالات. في كتابه الجديد "سيكولوجية الخوف" الصادر عن دار "جاكوب" يروي لنا كريستوف أندريه الكيفيات التي يزيل بها الأطباء سلوك الخوف والوساوس التي تعكر صفونا وتسمم حياتنا. من المفارقات أن الخوف نذير شؤم، وقد يصيبنا بالمرض في أحيان كثيرة، لكن لولا إشارة الخطر الانفعالي الذي يشكله الخوف لاستحال وجودنا على هذه الارض. مع كريستوف أندريه كان لنا هذا الحوار :

• هل الخوف تفاعل طبيعي عند الكائنات؟

– بالطبع، إنها كيفية قديمة جدا للدفاع عن النفس. لولا الخوف لكان الحذر اختفى عندنا، ولكانت البشرية اختفت منذ زمن بعيد. فالمرض يبدأ عندما يفقد النظام الدفاعي توازنه. إن شخصاً من بين شخصين اثنين يفتقد إلى هذا الميكانيزم، وشخصاً من بين عشرة أشخاص يفتقد هذا الميكانيزم إلى الحد الذي يجعل حياته لا تطاق. في بعض الأحيان نحس وكأن الخوف يملأ كامل حياتنا. إنني أشبّه ردود أفعالنا أمام الخوف بالالتهابات التي يحدثها جهازنا المناعي عن طريق إحداث الأعراض، كالحمى أو الحساسية وما إلى ذلك. والحال أن الكثير من الناس عندهم نوع من الحساسيات النفسية التي تضعهم في حالة من الذعر، في حين لا شيء يهددهم. فهؤلاء يستولي عليهم الخوف من " أن يُصابوا بالخوف"، وهكذا يبنون أشكالا من الهلع والرهاب التي قد تصبح عوائق تشل حياتهم.

• الخوف شيء لا يطاق. لماذا إذن نحب أن نخيف أنفسنا، عندما نذهب لمشاهدة أفلام الرعب مثلا؟

– أسمي هذا ب "وخزات التذكير". إن الجهاز الدفاعي الذي يوقظ فينا الخوف تعود أصوله

الأولى إلى أجدادنا الأوائل، الذين كانوا محاطين بمخاطر قاتلة مباشرة، في كل لحظة من لحظات الوجود. ومنذ ذلك الوقت ولا سيما في بلداننا الآمنة اكتسبنا شعوراً بالأمان كان من القوة ما جعل جهاز الإنذار هذا صدئاً. والحال أننا في لاشعورنا، أي مَن حيث لا ندري، نعرف أنه من الخطر القول إننا لن نحتاج ذات يوم إلى جهاز الإنذار هذا الذي يعود لعصر الزواحف؟ من هنا فإننا نختبر أنفسنا باستمرار حتى نتأكد أن الجهاز الدفاعي عندنا على ما يرام.

● هل يمكن للخوف أن يتراكم في عصبوناتنا (جهازنا العصبي) إلى حد تعذر محوها؟

– بالطبع، إنه مشكلة ذاكرة الخوف. دماغنا لا ينسى أبداً تجارب الخوف. فعندما نتعرض لخوف شديد من شيء ما فإن أثر هذا الخوف، حتى وإن تطورنا وتجاوزنا هذا الخوف ظاهريا، فإنه يظل قائماً (كامنا) دوماً، ويمكن أن يعود للظهور في أي لحظة، حين عودة السياق نفسه للظهور. لذلك فإنه من الضرورة بمكان معالجة هذه المخاوف المخزونة في الذاكرة بشكل بناء وفعال. إذ لا يمكن الاكتفاء بانتظار مرور الخوف تلقائياً، لأن آثار الخوف تستيقظ بشكل أسهل من الخوف نفسه. المريض الذي يعالج علاجاً جيداً من خوف معين سيعرف كيف يواجه أي خوف جديد يواجهه أو يعكر صفوه. سوف يعرف كيف يهدّىء من روعه، وإلا أغرقته من جديد في تصاعد الخوف الذي يتجدد ويتغذى بشكل ذاتي.

● هناك أيضاً المخاوف الجاهزة، المقولبة، كمثل خوف تلك المرأة العابرة للطريق التي كانت تنظر إلى صورة ثعبان في اللحظة التي اصطدمت فيها إحدى السيارات بشجرة. فمنذ تلك اللحظة وهذه المرأة لا تخشى الحوادث، بل تخشى الأفاعي...

– هل تعرف السبب في ذلك؟ لأن السيارات لم تكن موجودة في الأزمنة ما قبل التاريخية، بينما كانت الأفاعي موجودة... صورة هذه الحيوانات إذن هي التي تركت أثرها في أعماق جهازنا العصبي. يضاف إلى ذلك أنه يمكن أن تكون انزلاقات قد حدثت في أشكال الخوف المعاصرة، مثل القطار الذي يخفي قطاراً. والأهم من كل ذلك أننا نحن البشر نستطيع التحكم في مخاوفنا، بينما الحيوانات لا تستطيع التحكم في مخاوفها. في جنسنا الخوف ليس "فطرياً" بالضبط، حتى وإن كنا نملك استعدادات حقيقية لبعض أشكال





الخوف، لكنها مخاوف ثقافية أكثر منها مخاوف وراثية.

● هل الفتيات والصبيان يشعرون بالخوف نفسه؟

– لا بالطبع. في بداية الحياة، تكون الفتاة، إحصائياً، أكثر استقراراً من الولد الصغير، وأقل خوفاً منه. لكن مع مرور الأيام تميل الأدوار الاجتماعية والانتقاء الثقافي إلى إخفاء خوف الرجل، وإلى كشف خوف المرأة. الولد مفروض منه أن لا يخاف وإلا اتهم بأنه "دجاجة مبللة". لذلك نراه يجتهد في أن يتقنّع بقناع الشجاعة والإقدام، بينما في حد من الحدود يمكن أن يكون من صالح الفتاة أن تتظاهر بالخوف إطراءً للرجل وإعجاباً بمنحه دور الشجاع الحامي.

● طرقك في العلاج، والتي تشكل ما اصطلح على تسميته بالمعالجات المعرفية السلوكية تعرف كيف تمحو الحصر النفسي والرهابات لكن دون استكشاف اللاشعور. لذلك فإن المحللين النفسانيين الذين يعتمدون على الغوص في اللاشعور بحثاً عن أسباب الخوف الكامنة نراهم كثيراً من يصفون هذه السلوكية الأنجلوسكسونية بالسطحية.

– الواقع أن التحليل النفسي أعطانا الطيب والأسوأ معاً، وفي غموض عظيم أيضاً، وخاصة بخلطه بين العلاج النفسي وبين النمو الشخصي. فعندما يعاني مريضٌ من خوف ما فإن عليّ أنا الطبيب أن أساعده على أن يستعيد حياته اليومية العادية. وإذا شعر بعد ذلك بالرغبة في أن يعرف أكثر عن ذاته الجوانية، عن طفولته، أو عن أجداده فله ذلك، وهذا ما أسميه بالتنمية الشخصية، وهذا أمر مختلف.

هذان الطريقان لا يتعارضان، وبإمكانهما أن يتقاسما بعض الوسائل. قبل فترة قصيرة شاركت في اجتماع للأطباء النفسانيين الأوروبيين، حول الاضطرابات القلقة، وقد طرح البعض خلال هذا الاجتماع تقنية نفسية مُستلهمة من التأمل البوذي- دون أي اعتبارات ميتافيزيقية، بالطبع. وتقوم هذه الطريقة على التنفس والاسترخاء، وعلى استقبال الأفكار التي تنبثق بشكل تلقائي لحظة الاسترخاء. إننا نستعمل هذه الطريقة دائماً بمنطق تكسير دوامة الخوف من الخوف. فنقول لمرضانا: " عندما يأتي الخوف، صحيحٌ أنه مشكلة، لكن لا داعي للهلع، فتأملوا هذا الشعور المرعب قليلا وسوف تقللون من هذا الخوف، ومن هذه المشكلة. وكلما تدربتم على هذه التقنية صارت الأمور أفضل".

● المعالجات المعرفية السلوكية تتغذى منذ قرن من الزمن من طرق علاجية متنوعة، أليس كذلك؟

– الأمر أحدث من ذلك بكثير. منذ خمسين عاماً تقريباً. من المؤكد أن العلاج النفسي السلوكي الأول يرجع تاريخه لعام ١٩٢٤، لكن بناء البروتوكولات النفسية التحليلية المعقدة، وتطبيقها ميدانياً، يعود فقط للستينات من القرن العشرين. وبالفعل فإن الفكرة التي تقع في قلب المعالجات النفسية السلوكية هي أن محاربة الرهابات (الأفكار القسرية) بالضرورة أمرٌ ينبغي أن يمزج ما بين الجسد والانفعالات معاً. هذه ممارسة وليست فقط تعبيراً شفاهياً. نحن مضطرون لأن نشغّل "النيوكورتيكس" (القشرة الدماغية الجديدة)، بل والدماغ الانفعالي أيضاً. فإذا ظللنا على مستوى المعالجات الشفاهية الصرفة فإن المرضى سيجدون كل أنواع التداعيات الشفاهية، لكنهم لن يتحرروا من مخاوفهم بالضرورة. إن التغلب على الخوف ممارسة سيكوسوماتية، مثل تعلم الكلام بالإنجليزية تماماً، أو العزف على آلة البيانو. لا بد من إدخال الجسد في اللعبة، ومن ثم إدخال طرق التعلم كافة. لقد قيل كثيراً إن "المعالجات المعرفية السلوكية" eye movement desactivation reflex طرق سطحية، وبأن التحليل النفسي وحده هو الذي يغوص في الأعماق. دعني أقول لك إنه بالنسبة للرهابات فإن العكس هو الصحيح تماماً. التحليل النفسي،في مثل هذه الحالات يظل على السطح، لأنه

يكتفي بتداعيات الأفكار الحرة، فيما تنجح المعالجات المعرفية السلوكية التي تتمثل في النهاية في إيصال المرضى، الراغبين بالطبع، (إذا أرغمناهم تفاقم الاضطراب عندهم) إلى الأوضاع التي تجعل انفعالات الخوف عندهم تصعد إلى السطح، قلت فيما تنجح هذه المعالجات وبشكل أفضل في تعليم هؤلاء المرضى التحكم في هذه المخاوف. بمعنى أننا نقوم بأعمال تطبيقية، ولا نكتفي بالتأمل في أصل الخوف ومصدره، وفي الكيفية التي تسير بها هذه المخاوف. فنحن نثيرها ونتعلم كيف نتحكم فيها. وهو ما يمثل بالنسبة إلينا أفضل طرق التلقين.

• الدالاي لاما كثيرا ما يتحدث عن خوف بسيط يمكن أن يلغي نفسه بنفسه، بشكل رهيب إن لم نمارس عمليات الاسترخاء: الخوف من الأرق (ومن أن نكون متعبين في اليوم التالي) الذي قد يجعلك يقظاً طوال الليل.

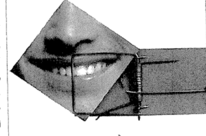
– هذا مثال جيد لكل الحالات التي يكون فيها الخوف نفسه مشكلة. لمرضاي الذين يعانون من اضطرابات النوم أقول لكل واحد منهم " على أية حال، كلما كنت ملحاً في رغبة النوم نمتَ أقل، إذن فأفضل شيء يمكنك فعله، إنْ كنت تخشى على لياقتك في اليوم التالي، هو أن تسترخي، وأن تضع نفسك في حالة من تقبل حالة الأرق، وأن توفّر طاقاتكً الانفعالية. إن الأفضل هو النوم طبعاً، والأسوأ هو أن تظل يقظاً، وما بين الحالتين بإمكانك ان تختار الأرق، لكنك على الأقل تريح عقلك.

• الكثير من حكماء الديانات والفلسفات الكبرى، ومنهم السيد المسيح عليه السلام مثلا كانوا يقولون لأتباعهم ومحدثيهم :" لا تخافوا ! " وهذه أيضاً عبارة المقاومين ضد القمع. إن الاستبداد يتغذى من خوف، من الخوف العام عند الناس، فلو حاولوا أن يتغلبوا على مخاوفهم لانتصرت الحرية في النهاية. في الديمقراطيات يكون الخوف أكثر مكراً. هل نشرات الثامنة الإخبارية معقولة بدون خوف؟ إنهم ينقلون إلينا كميات هائلة من الخوف الذي لا حول لنا ولا قوة إزاءه. فهل لهذا الأمر علاقة مع "وخزات التذكير" التي تتحدث أنت عنها فيما يتصل بأفلام الرعب؟

– هناك أيضاً المخاوف التي تدار وتُحرك عن قصد لأهداف تجارية صرفة. "خافوا أيها الناس وستهلكوا !". الفكرة أنه إذا شعر الناس بالخوف فسوف يخرسون ويصمتون. لا شك أن المنشقين على حق حين يدعون: الخوف أداة للقمع، عل الصعيد الفردي وعلى الصعيد الجماعي سواء بسواء. فهي خانق الحرية. أمراض الخوف هي أمراض الحرية. المصابون بالرهاب يفقدون حريتهم في التحرك وفي التفكير، وفي أن يكونوا مستقلين... الخ. وعلى عكس ذلك فإن الخطابات من نوع "لا تخف" تضعني أمام مشاكل عديدة، سواء على المستوى السيكولوجي، أو على مستوى المعرفة الفلسفية. من المستحيل على مستوى معين ألا نشعر بالخوف. عبارة "لا تخافوا"، توحي لنا في النهاية، بأننا يمكن أن نعيش حياة أكثر سعادة وغبطة، إنْ نحن طردنا موضوع الخوف، إن نحن ألغيناه، إن نحن بددناه، أو إن تدبرنا أمرنا للهروب منه. والحال أن هذا من وجهة نظر الطب النفسي أكثر خطورة. الرهابيون حلّوا مشكلة الخوف عندهم...فهم يهربون منه ! إذا أنت تدبرت أمرك حتى لا تشعر بالخوف، بإلغاء ما يخيفك، أو بالهروب من الخوف هروباً منهجياً فأنت في الواقع تغذي الخوف في نفسك أكثر فأكثر. والوسيلة الوحيدة التي تجعلك لا تظل عبداً للخوف وتكون أنت سيّده، هي، على العكس، أن تواجه هذا الخوف بذكاء.

• لكن ظني أن الرسالة الروحية التي تقول للناس :"لا تخافوا !" لا تقترح عليها هروباً، بل إنها، على العكس، تقترح معنى المواجهة الهادئة التي نراك تتحدث عنها...

– أجل، لكن عبارة " لا تخافوا " توحي بفكرة الفارس الذي لا خوف عنده، ولا لوم، الفارس الذي لا إنسانية له (أي الذي يملك صفات تفوق صفات البشر). والأمور لا يمكن أن تكون على هذا النحو في واقع الحال. هذا يُعيدنا إلى مشكلة الخوف والموت. إننا نعيش في مجتمع يرفض فكرة الموت إلى الحد الذي يجعلني، حين أعالج مرضاي الذين يعانون من الخوف من الموت، أصطحبهم إلى المقابر، وأجعلهم يلمسون القبور، وأذكر اسم الأموات وعائلاتهم، حتى أعوّدهم على فكرة أن الموت سنة من سنن الحياة. وأننا جميعاً ذائقو الموت لا محالة، وأن المشكلة لا تُحل ببقائنا طول الوقت عند الطبيب، أو في المستشفى. بل على العكس من ذلك علينا أن ننظر إلى الموت وجهاً لوجه، وأن ننظر إلى التوابيت، والقبور، وأن نقبل هذا الألم العادي في حياتنا حتى لا يصبح مرضاً.



• ومع ذلك فإن وسائل الإعلام في الوقت الحالي تنفتح على الفجوة بين ما يمكن أن يواجهه الفرد وبين أشكال الخوف الجماعي الكبرى (القنبلة، صعود المحيطات، الزيادة السكانية، البؤس والشقاء، الإعتداءات الإرهابية، الحروب... الخ.) التي لا حول له ولا قوة أمامها، والتي تتسلط عليه كالوسواس، بلا طائل.

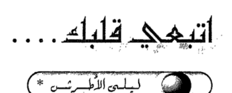
– هناك أشياء كثيرة. السياسيون التجار، ووسائل الإعلام... الخ. قد فهموا حق الفهم أنهم من الأسهل الضغط على مؤشر الانفعالات الأساسية، من إثارة هذه الانفعالات بشكل مباشر وصريح. إن استقطاب عناية الناس عن طريق الخوف وسيلة سهلة وبسيطة. مرضاي كثيراً ما يحدثونني عن نشرات الأخبار المتلفزة، وفي رأيهم أنها أسوأ الكوكتيلات، طالما أننا بالفعل لا نملك أي تأثير على الأشياء المخيفة التي تُعرض علينا كل مساء. رؤية قطع رؤوس الرهائن يحدث ردود أفعال عنيفة من الخوف... ردوداً تضع الناس في جو من اللاأمن، فيعمق ذلك حصرهم النفسي (الخوف الشديد) ويقلل من طاقتهم. إن الخوافين الكبار لا طاقة لهم بمشاهدة التلفزيون.

• إننا نعيد التفكير في ما قاله الدكتور هنري لابوريت حول الاعتداء والهروب : فعندما نكون عاجزين عن الدفاع عن انفسنا، وعن الهروب معاً نصبح معتوهين. إن جهازنا العصبي مهيأ لرد الفعل ولكبت رد الفعل أيضاً.

– بالطبع، لذلك فإن أولويتنا الأولى هي مساعدة مرضانا على رفع هذا الكبت ، حتى يستطيعوا الرد من جديد. وكل الباقي يمكن أن يأتي فيما بعد... تلقائياً.

عن مجلة/ كليه نوفيل

• كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن
Meryad2003@yahoo.fr



اتبعي قلبك....

ليلى الأطرش *

يوم كتبت الإيطالية سوزانا تمارو روايتها "اتبعي قلبك" كانت في الظل الأدبي، فلم تحقق رواياتها القصيرة ولا كتبها للأطفال شهرة عالمية، ولا حتى مكانة لافتة في الوسط الأدبي الإيطالي.

فما الخصوصية في رواية نشرتها عام ١٩٩٤، فترجمت إلى ١٨ لغة عالمية وباعت أكثر من ثلاثة ملايين نسخة؟

لم تعمد سوزانا تمارو إلى الإثارة، ولم تغرق في تطبيق نظريات الحداثة النقدية، أو تجتهد في تجميل المفردات، ولكن المشاعر والأسلوب وانسياب الأحداث، والاهتمام بتفاصيل الحياة البسيطة خلق نصا يمس شغاف القلوب، ويكرس روايتها واحدة من أكثر الكتب مبيعا في العالم.

النص العربي ترجمه طلعت الشايب، الكاتب والمترجم المصري الحاذق، الذي يمثل قلة نادرة من المترجمين الذين يحافظون على روح النص، ويتواصلون روحيا مع مبدعه بشكل يقرب من التوحد.

الرواية تتأرجح بين المذكرات اليومية والسيرة الذاتية للراوي، جدة تكتب لحفيدة ربتها بعد رحيل أمها، غادرت للدراسة فاستلمت منها بعد شهرين بطاقة مقتضبة تقول إنها بخير.

التفاصيل الصغيرة المحكية آسرة كالأحداث المدوية في الرواية، الحديقة والكلب وشجرة ورد زرعتها الحفيدة، وطائر مات بعد غيابها، وأخبار الحرب ومعتقدات حول تواصل الأرواح في لحظات الموت.. وحدب الكبار حين يرحل الأبناء للدراسة فيعبرون عن قلقهم وتخوفهم بالإصرار على أمور صغيرة كالملابس والأكل.. سرد بسيط ولكنه بعمق التفاصيل التي تشكل العمر، ولا تقل عمقا عن لحظة المكاشفة بالسر الكبير عند منتصف الرواية.

الرواية يوميات جدة تعيش مع حفيدة مراهقة ماتت أمها بعد أن خرجت غاضبة، فالجدة رفضت السماح لها ببيع منزل منحته لها لتسدد ديونها. وهي تعتقد أن الجدة لم تحزن، وأن أمها اصطدمت بشجرة في سورة خذلانها.. وتركتها طفلة لا تعرف لها أبا، فقد حملت بها أمها في إجازة إلى تركيا في فورة التحرر النسوي الأوروبي.. كانت الأم مدينة للبنك، ويستغلها ماديا وجسديا طبيب مشعوذ، وسيطر عليها بفكرة أنه سيجعلها أشهر معالجة نفسية في أوروبا.

إنها رواية التقاطع العاطفي بين الأجيال الثلاثة، جدة خدعت زوجها وحملت من طبيب في إجازة فلم تبح بالسر لأحد، ثم اكتشفت في لحظة موت زوجها أنه كان يعرف. قال جملة مقتضبة عن الابنة "يدا إيلاريا لا تشبهان أبدا يدي أحد في عائلتنا" ثم اسلم الروح.. وابنة تتمزق في البحث عن الذات، وتركب موجة التحرر النسوي لأنها تعرف يقينا أن زوج أمها "أوجستو" الرجل العجوز الغني والمتدين وجامع الحشرات "المقرفة" ليس والدها، ولكنها تفشل في إجبار أمها على الاعتراف باسم أبيها الحقيقي. وحفيدة تهرب من واقعها إلى عالم النجوم متأثرة بالقصة الرائعة "الأمير الصغير" الذي يستطيع خلق عالم لا شر فيه، تلوم جدتها في صمت لموت أمها.. تثور مرة واحدة وهي في العاشرة فتصف الجدة بالكذابة.. وتصلي لأم ضاعت في متاهات الإحساس بالفشل وانعدام القيمة.

تخلق الرواية تواصلا عاطفيا مع الجدة رغم أخطائها، وتفسر عدم حزنها على ابنة ضائعة بين المخدر والشعوذة، إنه الشعور الإنساني نحو الابن الضال، وهي مشكلة تقاسيها معظم العائلات الأوروبية، بل وبدأت تغزو المجتمعات الأخرى.. إنها رواية القلق الإنساني على مستقبل الأجيال، ولهذا حققت شهرتها واستحقتها.

* روائية أردنية

الناقد محمد صابر عبيد
رؤية منهجية أسلوبية

مريم محمد جاسم*

أولاً: (من الرؤية إلى التنظير)

لعلّ المتأمل في مؤلفات الناقد د. محمد صابر عبيد يجدُ أنّها مبنية على مشاغبة ذات قصدية عالية، إذ تبدأ إثارتها من عنوانات كتبه التي يسجلها والتي لا تنبع من هوى أو إلهام أو مجرد مصادفة بل إنّها تكشف حقيقة واحدة أنّها ناتجة من معاناة وتتبع دقيق، بل ربما معايشة مطلقة تصل إلى درجة الالتحام أحياناً لينتج أو يصل إلى تسجيل حقيقي يبرز من خلال عنوان الكتاب نفسه فبحسب قول د. فيصل القيصري تعليقاً على كتابه (مرايا التخييل الشعري): ((ولعل عنوان الكتاب وحده يحمل من الإثارة والاستفزاز ما يجعلنا نتوقف عنده قليلاً)) ١ ويحاول الناقد أن يكشف العلاقة التي تربط بين قضية أو مشروع النص الشعري الحديث والشاعر الحديث وهو يواجه أسئلة إشكالية تضعه في صلب مفارقة عميقة الجذور وصعبة المعاينة. ويتيح للشاعر الذي يخوض صراعاً حضارياً مع تحديات الشاعر أن يفعل عمل المخيلة المكتظة بالمرايا التي تكشف وتضاعف وتعكس وتغري في آن معاً، ثم يسعى إلى بيان أثر هذه العلاقة في القارئ وما يثير فيه من تخيلات وصور وإثارة، ولا يتوقف الناقد عند حدود حياة النص وحياة الشاعر بل يتعدى ذلك إلى منطقة القراءة المعمقة والمثمرة بتمظهراتها وتحليلاتها وآفاقها الرحبة المحملة بالتشويق والإثارة والاستفزاز، الذي يتسرب إلى منطقة القارئ الآخر في أطار سعيه إلى تشييد عمارة نصه (النص الثالث)، وهو المصطلح البديل لـ(نقد النقد) ووصولاً إلى ذلك فإنّ الناقد يحشد لمثل هذه الدراسة كثيراً من المنتخبات والاختيارات والنصوص الشعرية والنثرية، من أجل التوصل إلى حال شعرية مثيرة لإشكاليات النظام والفوضى وهادفة إلى خلق أنموذجها الخاص ومضاعفة حس التلقي، وفي أغلب الأحيان يهتم الناقد بشكل النص بوصفه مقياساً مرآوياً لتقويم التجربة الشعرية، وهو أحد أخطر التشكيلات الفنية التقانية التي تحسم شعرية القصيدة وأهم ما نراه في عنواناته الطويلة التي تمثل مقدمة دراساته النقدية أنّها تحتاج إلى تفكيك شامل لجزئيات العنوان، وصولاً إلى تصور حقيقي لمنهجه النقدي ذلك أنّ الناقد مولع بتقصي العناوين مع أنّ عنواناته قد تتلاقى أحياناً أو يتصل بعضها ببعض فكتابه (حركية التعبير الشعري رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة قراءة ومنتخبات) وكتابه (مرايا التخييل الشعري) نجد أنّ الكتابين اشتركا بلفظ مرايا: مرايا الصور = مرايا التخييل ثم أن مفهوم حركية = حركية التعبير الشعري يضاهي على نحو ما مفهوم التخييل الشعري.

د.عبيد

ونجد في أغلب مؤلفاته ما يكون على سبيل القراءة إذ تمثل تصورات نظرته أو كشف عن حدود نظرية، في حين نجد مفهوم (منتخبات) حاملة لتصورات تطبيقية نقدية. وكثيراً ما يرد (الشعرية الجديدة = الشعرية الحديثة) لتكون طبيعة الدراسة عملية في اتجاه القصيدة الحديثة بما تحمله من تصورات خاصة بالناقد نفسه بعيدة أحياناً عن مفهومها الذي يتراءى للقارئ من أول وهلة، فهي تصورات عميقة ذات طبيعة نقدية تحليلية.

وعموم الأمر فيجب أن نفرق بين مفهوم (الجديد) من جهة و(الحديث) من جهة أخرى وذلك من خلال التركيز على المقابل اللغوي لكل مفردة من هذه المفردات. وتبعث هذه العنوانات تساؤلات مبهمة الإجابة فعنوان (مرايا التخييل الشعري)مثلاً هو مبني على إشكالية المصطلح (مرايا) الذي اشتهر في نهايات القرن الماضي وبدايات القرن الحالي في مجال الدراسات النقدية، وهو جمع للفظ (مرآة) التي تمثل بعداً فيزيائياً إذ إنها انعكاس للصورة أو هي رؤية الصور بشكل مقلوب غير متوازن أحياناً أو مشوه في أحيان أخرى فيما لو كانت المرآة غير واضحة، وفي هذا الاستعمال تكون الصورة المجازية أقرب من الحقيقة ذلك أنّ الشعر هو صورة تنطق بلسان الشاعر نفسه.

وغرابة العنوان أنّ المرايا تصور دائماً بلفظ (التخيل) وأنّها توصف بالشعر من دون النثري فـ(الرؤيا + الصورة) الانعكاس والتماهي بين الرائي والمرئي، و(المرآة + التخيل) يمنحها امتياز التعريف والتخيل وهو مصطلح بلاغي ونقدي قديم، والتخيل يرتبط ببنية النص التي تنفذ مشروع الخيال في هذا النص وحصر الدراسة في الشعر بوصفه جنساً

إبداعياً باذخاً يمثل الكلام البشري في أعلى مستوياته وهكذا تتواشج وتتماهى مفردات الكتاب، وتجد أنَّ الناقد يؤالف بين العناصر الفنية والجمالية والتعبيرية التي تؤسس مشروع النص الشعري الحديث أو أنه يركز في التعريف بمأزق الشاعر الحديث الذي يواجه أسئلة إشكالية في صلب مفارقة عميقة الجذور وصعبة المعايشة، ولكنها مفارقة تضرب في أرض بكر وتتيح لهذا الشاعر الذي يخوض صراعاً حضارياً مع تحديات العصر أن يفعل (عمل المخيلة المكتظة بالمرايا التي تكشف وتضاعف وتعكس وتغري في آن معاً). ثم أنَّ بعض هذه العنوانات تكشف عن صدور منهجية البحث الذي يسعى الناقد إلى إظهارها ففي قوله:(جماليات القصيدة العربية الحديثة)يكشف العنوان عن حدود الجمال في القصيدة الحديثة، ثم أنَّ العنوان يكشف عن حدود القصيدة العربية ومكانيتها في مفهومها العربي من دون إقحام للقصيدة الحديثة في منظورها العالمي.

كما أنَّها تكشف عن سؤال قد يثير في ذهنية القارئ إجابات متعددة ولا سيما في بيان مفهوم:(القصيدة الحديثة) ومعناها، في حين جاءت بعض عنوانات هذه المؤلفات مبنياً على فلسفة لغوية يمكن أن نسميها:(فلسفة العنوان) كما في عنوان إحدى مؤلفاته (جماليات القصيدة العربية الحديثة)إذ عنون إحدى موضوعات الكتاب بـ(نزار قباني القصيدة الملونة بين سطح الورقة وسطح اللوحة) فتعبير (القصيدة الملونة) شيء لم يؤلف فالقصيدة معروفة ولكن وصفها بـ(الملونة) شيء آخر غير معهود، والملون إذ أخذ على المجاز فقد المعنى وإن أخذ على الحقيقة عَبَّر عن تصورات متعددة تحتاج إلى مهارة الصانع، فالخلط بين الألوان من دون التحسس بنسبها قد يؤدي إلى إنتاج غير موزون مقزز أحيانا ومتباين وبعيد عن الحقيقة المرغوبة مما قد يولد عدم الرضا، ثم يأتي لفظ (البينية): (بين) ليزيد من الإشكالية فماذا يعني بـ(سطح الورقة) أهو الشعر؟ وماذا يعني بـ(سطح اللوحة) أهي الصورة أم ماذا ؟ وهكذا ربما نجح الناقد بفلسفته التعبيرية هذه عندما أتاح للمتلقي أن يسأل ليبحث في طيات كتابات الناقد عن إجابات لهذه التساؤلات.

فعنوانات العمل الفني كما نعرف هي خاتمة البحث بل هي أداته التي تكشف عن عمق العمل الأدبي وماهيته، واستطاعت هذه العنوانات أن تكشف عن حدود العمل الفني، وأن تضع النقد الأدبي في مسار سليم وصحيح لم يبتعد عن روح النقد الذي سعى الباحث إلى بنائه والكشف عن حدوده.

فالمتأمل يجد أنها اتخذت عنوانات هذه الكتب مبدأ القراءة ومبدأ الاختيار والانتخاب، ثم أن الناقد ركز في اتجاه القصيدة الحديثة أو الشعر الحديث أو حدد باتجاه مكان أو زمان معين، فحدد زمانية البحث ومكانيته وعناصره ورجاله وساعد القارئ على أن يتعرف على طبيعة الدراسة أو البحث أو المؤلف، فضلاً عما أعطاه للقارئ من تشويق ومتعة ناتجة من التساؤلات التي يثيرها العنوان نفسه والتي تغري الباحث أو القارئ بالكشف عنها، من خلال كسر غلاف البحث والولوج إلى دواخله وإحداث ترابط بين عنوان الكتاب أو المؤلف النقدي وبين الاختيارات أو المنتخبات الشعرية، إذ يكون لهذه المنتخبات تواجد حي وتواصل مستمر بالفكرة النقدية التي يسعى الناقد إلى إبرازها وتأطيرها وهي تكشف عن إحساس الناقد وقدرته على الاستنباط والتحليل، حتى يمكن أن يصل القارئ إلى التحسس بهذه النصوص والتلذذ بها واستحسانها بحيث يمكن أن يصفها بـ(نص اللذة) أو (لذة النص)، ويمكن أن نجد أنَّ أغلب المؤلفات ركزت في (شعرية المفارقة أو شعرية الحوار النصي) فضلاً عن التركيز في شكل النص وما يرتبط به من عناصر مثل (المكان - الزمان - الرمز - الرؤيا - الإيقاع)، وصولاً إلى تحديد جمالية النص. ويجد القارئ أنَّ النصوص الشعرية المنتخبة قد خضعت لسلطة القراءة النقدية الموجهة لإشهار تجربة القصيدة وتحليلها بالكشف عن جمالياتها وحضورها الفاعل في ذاكرة المتلقي، كما وأنَّ الناقد يحاول الكشف عن العلاقة بين العناصر الثلاثة (الفنية - الجمالية - التعبيرية). ونصل إلى القول إنَّ عنوانات هذه المؤلفات جاءت مطوّلة على نحو شامل ومترابط، يميل إلى الاختيار (اختيار الأنموذج وتحديده) وأنَّ هذه العنوانات تحمل إشارات ورموزا تمنح القارئ القدرة على فهم المقاصد، وتسهيل المعرفة، وتحديد الأسلوب والتعرف على المخفي من القول كما أنها تثير كثيراً من الأسئلة في مخيلة القارئ.

تسعى هذه القراءات النقدية لنماذج من الشعر العربي الحديث إلى أن تستجيب لحدود هذا العنوان، أو بالأحرى يتقدم العنوان ذاته لاحتواء هذه القراءات... ولعنوان (جماليات القصيدة العربية الحديثة - نماذج من التطبيق) مثلاً حاوٍ - كما يبدو - لأكثر من بُعْدٍ وأكثر من مصطلح، ويجتهد في أن يتمثل القراءات وهي تتقصد نماذج منتخبة يمكن أن تعطي صورة عن آلية التذوق التي تعمل هنا كواخزة ليعتمدها المنهج في الاختيار والفرز، ومن ثم إخضاعها للاستقراء والتحليل والتأويل)٢.

ثانياً: مقاصد التأليف النقدي وغاياته:

لكل مؤلف من مؤلفاته غاية ما أو هدف يسعى إلى إيصاله لقارئه، فكتابة (الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات) وإن كانَ متناولاً الشعر العراقي نفسه إلا أنَّ غايته إطلاع القارئ العربي على التطور الإبداعي في البلد ((وبمناسبة إعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢، تأتي فكرة المختارات العربية بهدف إطلاع القارئ الأردني خاصة، والعربي عامة، على الصورة الحقيقية الشاملة للتطور الإبداعي العربي في حقلي القصة والشعر، باعتبارهما الحقلين الأكثر تطوراً وخصوصية في مسار الحياة الأدبية في الوطن العربي)) ٣، ثم تسعى إلى تحقيق تواصل خلاق بين المبدعين العرب في أقطارها المتعددة من جهة وبين المبدعين وقرائهم من جهة أخرى)) ٤. ولما كانت مسألة الرؤيا الشعرية وأنموذج حداثتها في تركيب العصر الجديد من أهم المشكلات التي يواجهها العصر، فلقد سعى الباحث إلى تناولها في كتابة ((رؤيا الحداثة الشعرية)) إذ يقول ((من هنا تتوغل قراءتنا في أنموذج من نماذج القصيدة العربية الجديدة هو- الأنموذج الأردني- الذي لا يعّد لدى الكثيرين من نماذج المقدمة التي يحتلها عادة الأنموذج العراقي والأنموذج السوري والأنموذج المصري)) ٥. كما أن أغلب الدارسين لشخصية محمد صابر عبيد النقدية أجمع على أنه يسعى لتأسيس مشروع نقدي عربي خاص به تقول د.عشتار داود ((يؤسس الناقد محمد صابر عبيد لمشروع نقدي عربي خاص به)) ٦ ويقول د. فيصل القيصري ((وتشكل مجتمعة - كتبه أو مؤلفاته النقدية- مشروعاً نقدياً خاصاً ومتفرداً لا يقف عند حدود النظريات والمقولات اللسانية، بل يتجاوزها إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء النص الذي يعده الناقد محمد صابر عبيد مشغله الأساسي وهمة الأول)) ٧.

وفي سبيل ذلك فإنه يستعمل لغة ضاغطة ومؤثرة، ولا بدَّ لقارئه من أن يقع تحت سلطة كتابته التي تتجلى بالقوة الضاغطة التي يسلطها أسلوب هذا الناقد عليه متسبباً في انتخاب ما يحلو له من لغته الشفيقة، مما يتطلب تمتع

ذلك القارئ بحس ذوقي يمكنه من ذلك الانتخاب، ولا بد للقارئ من كسر القشرة السطحية الجافة التي تحصن الشعر المعروض للنقد ليصل إلى الروح الشفيفة لذلك الشعر.

ويمكن أنْ نبحث في غاية مؤلفاته عامة التي حددها بنفسه: (يندرجُ هذا الكتاب في سلسلة كتبنا الخاصة المنتخبات الأدبية التي تتجاوز الانتخاب الذوقي المجرد، لتدخل في فضاء نقدي جديد تكون فيه القراءة النقدية بوابة ذوقية وجمالية وفنية لولوج هذه المنتخبات، وتكون فيه المنتخبات استمراراً واستكمالاً ذوقياً وجمالياً وفنياً للقراءة)٨ ففضلاً عن الاختيار فإنّ الغاية دراستها دراسة نقدية جديدة بعيدة عن الانطباعية قريبة من العلمية التي تجعل من الذوق والفن والجمال مقياساً لها.

ثالثاً: الطبيعة النقدية وإشكالية القراءة:-

لا يمكن أن نتصور حقيقةً أن الباحث د.محمد صابر عبيد إلا ذلك الأكاديمي والباحث والناقد والشاعر، الذي امتزجت فيه مجمل هذه الأفكار وهيأت لشخصيته القدرة على التحليل والاستنتاج وتحديد الحاجة التي يتأمل منها القارئ عربياً كان أم عراقياً، أكاديمياً كان أم قارئاً عادياً.

لذا جاءت مؤلفاته ملبية حاجة ما ومعالجة لمشكلة ما، واتخذت هذه المؤلفات ثلاثة اتجاهات مثلت حقيقة البحث الذي يمثل مسيرة طويلة بدأت منذ أنْ عرف الباحث اللغة، فهو باحث بالفطرة، شعره مَثل إشكاليات لغوية وفنية فهي نتاج صراع فكري أدبي بين مفهوم القصيدة القديمة والحديثة ليشق الشاعر مسيرة معمرة، لم تتوقف عند هذا الحد بل أنه رسّخ مفهومها وقوّى دعائمها بعد أن أصبحت له اليد الطولى في البحث والتقصي من خلال رؤية أكاديمية، فضلاً عن روحه الناقدة، وهكذا استطاع أنْ يطل علينا د. محمد صابر عبيد بأكثر من مؤلف وأكثر من بحث ليعرض الأفكار تلو الأفكار التي تفتح في عقلية القارئ تصورات ومفاهيم جديدة، يستطيع من خلالها أنْ يفهم الواقع الأدبي الجديد ويصل إلى مفهوم (القصيدة الحديثة أو الجديدة) وكل ما ينتظم أو ينطوي تحتها، فجاءت مؤلفاته بين التنظير والتطبيق ولم تتخذ من مفهوم الشعر منطلقاً وحيداً لمؤلفاته وإن حقق الغلبة من المؤلفات.

وفيما يخص الكتب التي بين أيدينا فإنها مثلت بحق صورة متكاملة لمنظور المؤلف النقدي إذ جاءت مجسدة للاتجاهين التنظيري والتطبيقي، وإن كان التطبيق هو الأكثر وهو ما أضفى جمالاً لأسلوبية الناقد، فتصوير الفكرة لا يتجسد إلا من خلال التعبير عنها بأنموذج شعري. وجاءت أغلب نماذجه منتخبة وهذا يعطيه جمالية أخرى إذ إنّ كتب المختارات تدخل في باب من أبواب النقد الأدبي، وعرف هذا قديماً في تاريخ الأدب العربي، وبلغت عند بعضهم درجة عالية من حسن الاختيار ودقته وحساسيته، حتى وصف أحدهم أبا تمام في مختاراته في الحماسة ((إنّ شعريته ورهافة ذوقه في مختارات الحماسة أرفع منه شاعراً في شعره)).

ولا شك أنّ د. محمد صابر يتمتع بخصائص كثيرة تجعله قادراً على أن يحقق إنجازاً ما في هذا المجال، وإنْ تفاوت في نسبته وعندما نلاحق أعماله الأدبية والنقدية نجده يعطينا تصورات متكاملة ومنطقية وتوجيهات صادقة بأعماله تقريباً، فضلا عن تعريفه بنمط أعماله ((وإذ كلفتني أمانة عمان الكبرى مشكورة بأعداد مختارات من الشعر العراقي الحديث في ظل الاحتفال بعمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢، فإنها تضعني في مواجهة أكثر من نصف قرن من إبداع شعري غاية في التنوع والتعدد والإشكال، وهو من الغنى والثراء بمكان بحيث ما يزال ينظر إليها عربياً بوصفه قبلة الشعر العربي الحديث وما زال الشاعر لا يُحسم إلاّ عراقياً)) ٩.

وتعد هذه المنتخبات بداية مشروع واسع يسعى إلى انجازه ليتعدى حدود الشعر ويشمل النثر قصة ورواية، ففي حديثة في مقدمة كتابة (حركية التعبير الشعري) يقول ((يندرج هذا الكتاب في سلسلة كتبنا الخاصة بالمنتخبات الأدبية التي تتجاوز حدود الانتخاب الذوقي المجرد، لتدخل في فضاء نقدي جديد تكون فيه القراءة النقدية بوابة ذوقية وفنية لولوج حقل المنتخبات، وتكون فيه المنتخبات استمراراً واستكمالاً ذوقياً وجمالياً وفنياً للقراءة، ويحتل كتابنا رقم (٤) فيما نشر في هذه السلسلة النقدية الخاصة بهذا المشروع حتى الآن بعد كتاب (الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات) و(شعرية طائر الضوء) و(شعرية الكتب والأمكنة) ولم تقتصر السلسلة على الشعر بل ستمتد إلى القصة القصيرة، وربما أطلت بحساسيتها الجمالية على أفضية أجناس أدبية أخرى)) ١٠.

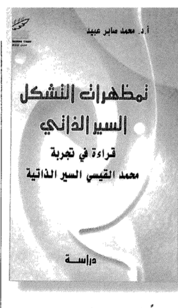
وربما تقف قبالة هذا المشروع أسئلة كثيرة ولكن مثل هذه الأسئلة تتوقف عندما نقف أمام مقدمات تجلت فيها ملامح الجمال، إذ استطاعت أن تخترق شغاف القلب لتحيله في قصيدة التعبير، يقول الناقد الشاعر محمد صابر عبيد: ((إنّ مفهوم(التعبير) في قدرته استنطاق التجربة وتفوقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يتصل ب(الشعري) ويشتغل لسانياً في حقله، وعلى النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية)) ١١، وهو بهذا يجيب على أسئلة العلاقة بين الحركية والتعبير والشعر.ولا تقف مقدمات كتبه عند هذه الحدود بل تتسع لتجيب على أسئلة العلاقة بين التنظير والتطبيق عندما يجعل اختياره الشاعر، أو عدد من الشعراء حتى ولو كان المشروع الذي يشتغل عليه يقع في دائرة التكليف، ففي قراءته للشعر العراقي جاءَ تطبيقه منصباً على جل الشعراء المحدثين، في قراءة انتخابية لنصوصهم الشعرية ولكن تجلى الاختيار عندما اتخذ من (عزالدين المناصرة) أنموذجاً لحركية التعبير الشعري وعبدالله رضوان أنموذجاً لشعرية الكتب والأمكنة نظم التعبير والتصوير في شعر عبدالله رضوان١٢. ففي كتابه الأول حركية التعبير الشعري يؤكد على نحو رمزي فاعلية النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعري وقوة الانعكاس المضاعف لحركة الأشياء وديمومتها، إذ عَّد شعر عزالدين المناصرة أنموذجاً لا لكونه شاعراً إشكالياً من ثلاثية تكوينه الأدبي والمعرفي لكونه شاعراً وناقداً وأكاديمياً حسب، بل لطبيعة شعره وكيفيته الفنية، إذ يبدو للوهلة الأولى صلباً وخشناً يخلو من السلاسة اللغوية والمرونة الإيقاعية وجماليات التصوير، لكن حين تنجح القراءة بصبرها الضروري في الانتماء إلى فضاء هذا الشعر وتقاليده ورؤاه والانشغال الحميمي بخصوصيته الإشكالية، ستكشف بسهولة ورحابة خطابه وفرادته وسيبادر بمتعة ولذائذه قبل أن تبادره باحتمالاتها وتأويلاتها)) ١٣. وربما يكون سبب الاختيار كثرة ما كتب عنه إذ عدّه صلاح عبد الصبور ((من ألمع الأصوات الجديدة في حركة الشعر الحديث في النصف الثاني من الستينات)) ١٤، وعدّه إحسان عباس ((واحداً من رواد الحركة الشعرية الحديثة)) ١٥.

رابعاً: فاعلية المنهج:-

تتأكد أولى صور فاعلية المنهج عند

الناقد بقوله ((إنَّ منهجنا يقارب قضية الإفادة من الفنون الأخرى، واختبار مدى استعداد الشعر لتقبّلها والتفاعل مع معطياتها، في سبيل الارتفاع بقيمة التعبير الشعري، وربما كان تحليل قيمة التشكيل واللون واضحة في بعض القراءات)) ١٦. ولا يقف حد النهج عند هذا التصور بل يتسع ليشمل حدود المصطلح نفسه إذ يسعى إلى يسعى إلى إعطاء مفهوم معين أو محدد لمصطلحاته، ففي قوله: (الحديثة) فإنه لا يربطه بالمعطى التاريخي بل بقيمته الفنية الجمالية المناسبة للعصر ولجوهر النوع، وتكتسب القيمة الفنية الجمالية بعدها الحداثي من اللحظة التي تفارق فيها القيم التقليدية المتعارف عليها في القصيدة العربية التي تشكل عائقاً أمام اكتساب هذه الصفة بمدلولها المقصود، وتنفتح على آفاق إبداعية تجمع وتعمق كينونتها النصية من جهة وترتفع من جهة أخرى بمستويات علاقتها مع القارئ ((الحداثة الشعرية حداثة تفعيل وديمومة لا تستكين ولا تنقطع، وبقدر ما تنجح في تفعيلها وديمومتها فإنها تتمكن من الإبقاء على حداثتها، وإلا فإنها تكف عن كونها حداثية وتنزاح خارج دائرة الاهتمام الحداثي)) ١٧. ثم يسعى بمنهجه العام إلى فضاء الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج ويسعى ثانياً ليكون ماثلاً في التطبيق١٨، مع أن كل مؤلف من مؤلفاته لا يمكن أن يجيب على حدود الأسئلة التي يتضمنها عنوان كتابه إلا إذا تمّ قراءة جميع مؤلفاته، والتعرف من خلالها على وجود الترابط بين هذه المؤلفات وهو ما يسعى إليه المؤلف نفسه ((وإذا كانت هذه القراءات التي ضمتها دفتا هذا الكتاب لا تقدم إجابات شافية كافية عن أسئلة عنوانه، فإننا نستعين بالكتب الأخرى التي ستظهر لاحقاً – إن شاء الله – وهي تحتشد جميعاً في خط تراثي واحد، يجعل من منطقة (التطبيق) وما تقوم عليه من منطلقات نظرية – هي نتاج المنطقة التطبيقية بالدرجة الأساس لا سلطة عليها – المناخ الذي يحكم المنهج في إرساء دعائمه النقدية بها ومن خلالها)) ١٩.

واستطاع مشروعه النقدي الجديد أن يقدم تصورات ومفاهيم جديدة للنقد، من خلالها يمكن تحليل النص بعد أن يتم تحديده، فتجد من أهم أساليب البحث النقدي عند (عبيد) أنه متجدد، ومتآلف مع طبيعة الموضوع الذي يبحثه، ومتنوع، وغير ملتزم بمنهجية واحدة مما يعطيه قدرة دائمة على صناعة المتعة وعدم الملل، فالقاري يجد في كل مؤلف من مؤلفاته صورة جديدة ومنهجاً جديداً، وأسلوباً متميزاً وأهم ما فيه أن صورة الناقد هي المسيطرة وتمثل قوة وقدرة على اختراق النص والوصول إلى جوهرة.



أما في كتابه (رؤيا الحداثة الشعرية) فقد استطاعت منهجيتهُ أن تعطي رؤيا حقيقية لمفهوم الحداثة الشعرية، وأن تعرف بطبيعتها وأنموذجها ومنطلقاتها ومقولاتها. وافتتح مشروع قراءته بتمهيد تعرّض من خلاله لتحليل أدوات القراءة وكيفية التعامل معها ثم هيكل قراءته تلك، من خلال أربعة فصول جاءت متناغمة مع طبيعة البحث وستراتيجية عنونته، وتكامل تلك الفصول لتشكل أنموذجاً رائعاً في الترابط بين العنوان وبين طبيعة البحث، وسعت إلى مقاربة أهم قضايا الأنموذج في بنيته النصية وفي تشظياتها الثقافية والرؤيوية والحضارية على حقل الذات الشعرية والحقول المجاورة. إذن انصرف الفصل الأول إلى معاينة ((إشكالية الذات ولعبة الأنا))، ومن رحم هذا الفصل ولد الفصل الثاني المعنون ((بلاغة الجسد وأنثة الخطاب))، إذ كشف هذا الفصل في نصوصه المنتخبة عن سيرة شعرية خاصة للجسد تؤلف بلاغته في ظل تصعيد خطي لشبكة الدوال وهي تقترح كتابة شعرية بالجسد والأنوثة، ولا ينأى الفصل الثالث ((الغنائية، جدل خاص والعام)) عن الفضاء المتجانس الذي ضمّ تحت مظلته الفصلين السابقين، إذ تعمل أدواته وآلياته في مقاربة أهم عنصر من عناصر الشعرية العربية هو الغنائية.

ويتجه الفصل الرابع ((الشكل الشعري وجماليات الفنون)) إلى التزاوج الاحتفالي المنتج بين الشعر والفنون المجاورة: ((ولعل من المناسب الإشارة في خاتمة المقدمة أن الشعراء خضعوا للقراءة والنصوص التي حظيت بالفحص والمعاينة والتحليل لا لتمثل على نحو حاسم وشامل وكامل الأنموذج الشعري الأردني ولكنها تمثل الأجيال الشعرية كافة... وعزاؤنا في ذلك أن كثرة الدراسات التي تناولت سابقاً وستتناول لاحقاً الأنموذج الشعري الأردني كان وسيكون بوسعها أتمام مهمتنا المتواضعة)) ٢٠.

وجاءت قراءته في شعر عبدالله رضوان فاحصة: ((فإن قراءتنا اختارت أن تتوجه إلى فحص لتجربة عبدالله رضوان الشعرية استناداً إلى أفضية هذين الرافدين، لأن ما تبقى من روافد، وما يشظى من رؤى، وما يظهر من ظلال وحواشي وخوافي وهوامش لا تنفصل عنها بل تعمل جميعاً بوصفها كوادر سانده تدعم شعرية(الميراث) و(الأمكنة) وتنقل اشتغالهما بين يدي الشعر من وضع المحاكاة إلى وضع الاندماج والجدل والإنتاج)) ٢١. وإذا كان (الميراث) هو الرافد المركزي الأساس في شعرية عبدالله رضوان لاعتبارات كثيرة يتعلق أهمها بالفلسفة الشعرية التي يعتمدها الشاعر ويمنح اشتغالاته الشعرية على أساسها، فإن (الأمكنة) بحساسيتها وقيمتها الشعرية الهائلة وأساسها العاطفي العميق بوجدان التجربة وزخمها الانفعالي، كانت رافداً مركزياً آخر لا يقل شأناً عن (الميراث) في سياق عمل الذاكرة والحلم معاً، فضلاً على أنه يتواصل ويتشاكل ويتضافر معه على نحو عميق وفعّال من جهة وتشكيلي وجمالي من جهة أخرى٢٢ يقول الناقد في سياق التعريف بمنظومته النقدية من خلال فاعلية المنهج: ((من هذا المنطلق اجتهدت قراءتنا الحرة في مواجهة ومقاربة مفاصل جوهرية في هذه التجربة، طالت قصائد بعينها، أو مجموعات بعينها، على سبيل اقتراح فروض والتوصل ببراهين أحياناً، وعلى سبيل الإثارة والتحريض لمواصلة البحث والتنقيب والحفر أحياناً أخرى، كما أننا لا ننظر إلى (المنتخبات) بوصفها تمثيلاً مجرداً لقناعات القراءة وتصوراتها النقدية حسب، بل هي استكمال لها وتكامل معها إذ إنَّ حس الانتخاب النقدي وحساسية الانتقاء والاختيار يتجلى في هذا العمل بوصفه نقداً على نحو ما)) ٢٣.

خامساً: الخارطة المنهجية للكتب النقدية:-

تنوعت الكتب والمؤلفات – الخاصة بالدكتور محمد صابر عبيد – وجاءت الكتب موضع الدراسة مؤرخة بين ٢٠٠١ ولغاية ٢٠٠٦ فعبر خمس سنوات نشر هذه المؤلفات الثمانية٢٤، واختلفت هذه

الكتب بمحتوياتها، وطريقة عرضها، وإن اشتركت في الفكرة العامة إذْ تناولت مفهوم القصيدة الحديثة وعلى النحو الآتي:-

.أ.

القصيدة العربية الحديثة (الجديدة)
البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حركة التعبير
(انموذج اردني)

جماليات القصيدة رؤيا الحداثة

.ب.

مختارات تتبع من بنية القصيدة الحديثة
الشعر العراقي (انموذجا) ← → نظم التعبير والتصوير
كل الشعراء المحدثين (شعر عبدالله رضوان)
(لم يحدد بل شمل كل الشعراء) (حدد بأنموذج واحد)
الشعر الأردني انموذجاً
(عزالدين المناصرة)(حدد بأنموذج واحد)

.جـ.

كتب خاصة بالرسائل السير

السيرة الذاتية رسائل بالأزرق الفاتح
(تجربة محمد القيسي) (نزار قباني)

وجاءت هذه الكتب والمؤلفات بفاعلية منهجية متعددة سواء أكانت بعنواناتها أو بفصولها أو بفهرس الكتب وغيرها، فمقدماتها – مثلاً – جاءت أغلبها ضمن رؤية استطاعت أن تعطي تصوراً متكاملاً للبحث أو المؤلف، وساعدت على إدراك وفهم طبيعة هذا المؤلف، وتنوعت هذه المقدمات فجاء بعضها معنوناً، وخلا البعض الآخر من ذلك، وجاءت المقدمات في أغلبها مكونة من أربع صفحات.

في حين جاء كتابه (شعرية الكتب والأمكنة) وكتابه (رؤيا الحداثة الشعرية) بمدخل فضلاً عن وجود المقدمة، والكتاب الوحيد الذي كتبت له مقدمة من دون الإشارة إليها هو كتاب الشعر العراقي الحديث إذ بدأه بالقول:(هذه المختارات...)٢٥. في حين جاءت بعضها بمقدمة في بداية الكتاب ثم جاء لكل فصل مدخل أو مقدمة كما هو كتابه (تمظهرات التشكل السيرذاتي).

وأبرز المؤلف في هذه المقدمات سبب كتابة الكتاب وأسلوبيته القرائية وما تناوله في الكتاب من مفاهيم، ويلحظ أن بعض المقدمات جاءت على شكل فقرات تبعاً للموضوعات التي يتناولها الكتاب مثل (حركية التعبير الشعري).

أما ترتيب المادة الخاصة بمؤلفاته فكانت متنوعة ومتعددة فبعضها رتب على شكل فصول لم تتجاوز الأربعة، وبعضها الأخر على شكل عنوانات، فكتابه (القصيدة العربية الحديثة) مكون من ثلاثة فصول، وكتابه (رؤيا الحداثة الشعرية) مكون من أربعة فصول، وكتابه (تمظهرات التشكل السيرذاتي) أربعة فصول، أما بقية الكتب والمؤلفات فإنها مكونة من عنوانات تترتب المادة تحتها على نحو حُر.

كتابه (رسائل حب بالأزرق الفاتح) خضعت سياسة العنونة فيه لعنوانات الرسائل نفسها، إذ جاء الكتاب مكوناً من ست وعشرين رسالة فضلاً عن رسالتين بقلم نزار قباني، كانت بمثابة تقديم للكتاب. أمّا في طريقة تنظيم هذه المادة فأغلب هذه المؤلفات شمل جانبين (التنظير والتطبيق).

كتبه (القصيدة العربية الحديثة) و(تمظهرات التشكل السيرذاتي) و(رؤيا الحداثة الشعرية) و(جماليات القصيدة العربية الحديثة)، انطوت على رؤى تنظيرية واضحة استجابت لمنطق العنوان فيها وفضاءاته.

أمّا كتبه (شعرية الكتب والأمكنة، وحركية التعبير الشعري، الشعر العراقي) فهي بين التنظير القرائي والتطبيق الانتخابي، إذ جاء التنظير القرائي في كتابه الأول من ثمان وثمانين صفحة، والجانب التطبيقي الانتخابي (الاختيارات) من خمس وتسعين صفحة، أما كتابه الثاني فقد جاء التنظير القرائي مكوناً من اثنتين وتسعين صفحة والتطبيق الانتخابي (الاختيارات) من مائة واثنتي عشرة صفحة، أما كتابه الأخير الشعر العراقي الحديث فجاء التنظير القرائي على أربعين صفحة وشمل التطبيق الانتخابي (الاختيارات) أربعمائة وست صفحات. كتابه الذاتي ((رسائل حب بالأزرق الفاتح)) اخترق حدود التنظير والتطبيق، وتكشف عن آلية سيرذاتية لقراءة خارطة الروح وتاريخ الجسد، على النحو الذي غاب فيه الناقد تماماً ليتجلى الشاعر والحكواتي والرسام والمصوِّر، بلغة شفافة ورحبة وعفوية نجحت في استظهار الوجه الأخر للناقد. وهكذا فإن كتبه انقسمت بين التنظير والتطبيق، وشملت تجارب شعرية بعينها أو ظواهر شعرية تتسم بالشمول والكلية. واتخذ أسلوباً متنوعاً في الإشارة إلى المصادر: فمرة يشير بـ(ثبت المصادر والمراجع)٢٦ مرتبة بشكل جميل إذ بدأ بالكتب العربية ثم المترجمة ثم الدواوين ثم الدوريات ثم معاجم المصطلحات ثم الأطروحات. في حين جاء بلفظ (مكتبة البحث)٢٧ ثم بلفظ (الهوامش)٢٨ أو بلفظ (دليل الرسائل)٢٩، ومما يجذب النظر أنّ الباحث لا يلتزم بمنهج محدد في ترتيب المصادر والمراجع وفي الإشارة إليها، فكتابه (الحداثة الشعرية) جاء تنظيمه للمصادر والمراجع معنوناً باللفظ نفسه وبدأ بالدواوين الشعرية ثم الكتب ثم الدوريات٣٠.

أمّا بقية الكتب فلقد خلت تماماً من المصادر والمراجع، لأن الباحث لم يعتمد في دراسته أو بحثه على أي مصدر من ذلك وهو مما يضاف إلى جمالية البحث وأسلوبه، فتحرر الكاتب من المصادر يُعدّ دليلاً على القدرة والمعرفة وعمق الفكرة واسترسال في البحث٣١. أما أمكنة إصدار هذه المؤلفات فلقد تعدد واختلفت، وجاءت تبعاً لمكانية دار النشر في الغالب وكانت بين الأردن وسوريا٣٢، وربما يكون سبب ذلك سفره المستمر إلى هذين البلدين.

وفي نطاق الإشارة إلى محتويات الكتب وما تتضمنه فإنّ جميع الكتب والمؤلفات قد ضمنها الباحث الإشارة إلى ما تحتويه في آخر الكتب سوى كتابيه (رؤيا الحداثة الشعرية)و(شعرية الكتب والأمكنة)في بداية الكتاب وهو مخالفة لبقية المؤلفات. وربما يكون الجمال في بحث الدكتور محمد صابر عبيد هذه المخالفات التي تشير إلى عدم التقيد، والحرية التي لا تخالف الحقائق العلمية وإنما تعطي للباحث الجرأة والقدرة على المناورة والحرية. ولم يلتزم في الإشارة إلى المحتويات بلفظ واحد بل أشار مرة بلفظ(المحتويات)٣٣، وبلفظ (الفهرس)٣٤، أو بلفظ (المحتوى)٣٥، أو بلفظ (دليل)٣٦، وهو يعطي الحرية بتنوع الألفاظ وتنوع دلالاتها.

أما بخصوص عدد صفحات المؤلفات فاختلفت، فكتابه رسائل حب بالأزرق الفاتح(١٦٨ صفحة)، رؤيا الحداثة الشعرية(٢٤٨ صفحة)، شعرية الكتب والأمكنة(١٨٥ صفحة)، القصيدة العربية الحديثة(٢٤١ صفحة)، تمظهرات التشكل السيرذاتي(١٥٨ صفحة)، حركية التعبير الشعري(٢٠٤ صفحة)، جمالية القصيدة العربية الحديثة(١٧٣ صفحة)، الشعر العراقي الحديث (٤٥٢ صفحة).

وربما يكون الجمال في التنسيق بعدد صفحات الفصول بالنسبة للكتب التي وزعت على شكل فصول٣٧، إذ قارب بين عدد صفحات الفصول وإن لم يلتزم بها مطلقاً ففي كتابه (القصيدة العربية الحديثة) جاء الفصل الأول (٧٤ صفحة) والفصل الثاني (٧٨ صفحة) والفصل الثالث (٨١ صفحة)، وتقاربت الفصول في كتابه (تمظهرات التشكل السيرذاتي) ففي الفصل الأول (٢٣ صفحة) والفصل الثاني (٣٣ صفحة) والفصل الثالث (٢٦ صفحة) والفصل الرابع (٣٧ صفحة)، بينما نجد في كتابه (رؤيا الحداثة الشعرية) عدم الالتزام إذ جاء الفصل الأول (٦٨ صفة) والفصل الثاني (٥٠ صفحة) والفصل الثالث (٥٢ صفحة) والفصل الرابع (١٤١ صفحة)، ومهما يكن فنحن نجد أنّ جمالية البحث

هو تطابق الفكرة التي يثيرها موضوع البحث مع عدد صفحاته وكأن الزيادة إخلال والنقص كذلك. وبخصوص بقية الكتب فإن العنوانات الداخلية للفصول أكسبت البحث قيمه أدبية وفنية إذ احتوت أو أجابت على كل التساؤلات التي ترد في ذهن المتلقي عندما يقرأ عنوان البحث أو الكتاب، إذ لا يمكن تقييدها بعنوان فصل قد لا يشمل كل ما تم بحثه أو تناوله، فانظر إلى (جماليات القصيدة العربية الحديثة) إذ يشمل كثيراً من القيم الجمالية التي يمكن أن يثيرها عنوان البحث ويتجلى ذلك في عنوانه الأول (نزار قباني القصيدة الملونة من سطح الورقة إلى سطح اللوحة) لاشتمال عناوين قصائد الشاعر ودواوينه على أشارات لونيه مختلفة صريحة أحياناً ومغيبة أو مرمَّزة في أحيان أخرى، وهو في كل ذلك يظهر حساسية الفنان المرهف العارف بأسرار اللغة واللون شعريتهما. إذ جاء على (عشر) صفحات، أمّا العنوان الأخر (الخطاب الشعري من نص الوجدان إلى نداء السرد) فجاء على (عشرين) صفحة واتخذ من تجربة (جبرا إبراهيم الشعرية) حقلاً له لكي يتعرف من خلالها على نظريته الشعرية، بوصفه ناقداً حفلت كتبه النقدية الكثير من الرؤى والأفكار والتصورات الخاصة بالعملية وصلتها بتجربة الحداثة الشعرية.

وما يتميز به من سمات يقرّها جبرا في الشعر الحر أنموذجه المثال فضلاً عن تجريد اللغة، أما عنوانه الآخر ((قراءتان في قصيدة(وخطيرٌ هو البحر))) فجاءت على (خمسين صفحة)إذ عبرت هذه القصيدة للشاعر(خليل الخوري)أحد أهم شعراء الحداثة الذين استأثرت تجربتهم الشعرية بقدر كبير من الاهتمام والاحتفاء في استخدام الرمز بوعي واستهداف، وعبر استقرار فني شامل لهذه التجربة انتخبنا قصيدة(وخطير هو البحر)أنموذجاً لهذه الدراسة ظناً منا أنها أفضل النماذج في هذا الباب، أمّا العنوان الأخر(البناء المقطعي ومستويات الأداء الشعري)المكون من(عشرين صفحة) فإنها تناولت قصيدة(شيخوختان) للشاعر خيري منصور، من حي بنائها العام داخل نظام البناء المقطعي، أحد أهم نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة، ومن أوسعها انتشاراً وختم كتابه بعنوان(المعادلة الشعرية نص الذاكرة ونص الحلم)، إذ تناول مفهوم المعادلة الشعرية الذي أثارت مشكلة فنية تتدخل في صلب عملية التشكل الشعري، وتحدد أبعاد هذه المشكلة في الكيفية التي يمكن من خلالها فهم



المعادلة وما تنطوي عليه من مقاربات تسم النص الشعري بسمات معينة، إذ يمثل مصطلح (المعادلة) هو مصطلح إجرائي خاص يتصل حصراً بموضوع هذه الدراسة، يقوم أساساً على فحص النص الشعري الحديث في ضوء قابلية الذاكرة من جهة والحكم من جهة أخرى على الإسهام المباشر في صناعة النص. أمّا صورة التنظير الإجرائي والتطبيق الانتخابي فجاءت في كتب المنتخبات، التي كانت تمثل بحق رؤية جمالية نقدية بالنسبة للباحث إذ استطاع أن يصل إلى مديات المنتخب المؤثر في القارئ.

ومما يلحظ في منهجه أنَّ الناقد لم يكترث بموضوع الإهداء بل تجاهله سوى كتابيه: (رسائل حب بالأزرق الفاتح) وكتابه (رؤيا الحداثة الشعرية) وفي كتابه الأول جاء الإهداء مكوناً من خمس فقرات: إلى أمونه... إلى أمونه... إلى أمونه... إلى أمونه... إلى أمونه... وكانت على شكل رسائل خاصة وربما يكون في ذلك فلسفة نقدية أو لعبة نقدية لا يمكن إدراكها بمجرد القراءة الأولى إذ أطلق عليها (أكبر من الإهداء) إذ هي رسائل حب تتوحد فيها الأبجديات والذكريات والأحلام، لترتعش على سماء الأزرق الفاتح ناشرة ظلالها القوس قزحية على الدروب كلها من الألف إلى الياء، ولكن يبقى السؤال لمَ خمس فقرات ؟ أيكون بعدد أولاده ؟ ومما يعضد ذلك إهداؤه الأخر إذ صرح بقوله: (إلى أمنة جغرافيا الروح، وإلى قاراتها الخمس...) فالقارات الأبناء. ومما يلحظ على شخصية المؤلف أنه يسعى إلى تأكيد وإيصال الرسالة بمفهومها الواسع إلى من يحب، وقد استخدم لفظين للدلالة على ذلك (أمونه) – (أمونه) وقد سعى لتصغير الاسم للدلالة على (تدليل المحب).

وهكذا تبقى مفردات د.محمد صابر عبيد تحمل في طياتها إشارات ودلالات من الصعب أحياناً الوصول إلى أعماقها، وهو مما يضفي جمالاً وبعداً رمزياً يسعى القارئ دائماً إلى حلة والتعرف عليه.

•أكاديمية وكاتبة من العراق

الناقد محمد صابر عبيد



الهوامش

(١) جريدة الأديب، بغداد، السنة الثالثة، العدد ١٣، ٢٠٠٦، ص١٦.
(٢) جماليات القصيدة العربية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥: ص٣.
(٣) الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات، د.محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمان ٢٠٠٢، غلاف الكتاب.
(٤) المصدر نفسه (غلاف الكتاب).
(٥) رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمّان، ٢٠٠٥، ص٩.
(٦) الأديب، ص١٨.
(٧) الأديب، ص١٦.
(٨) حركية التعبير الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٥، ص٥.
(٩) الشعر العراقي الحديث، قراءة ومنتخبات، عمان ٢٠٠٢، ص٥.
(١٠) عمان، دار مجدلاوي، ط١، ٢٠٠٦، ص٥.
(١١) حركية التعبير الشعري ص٥.
(١٢) انظر عنوانات مؤلفاته.
(١٣) حركية التعبير الشعري ص٦.
(١٤) المصدر نفسه: ص٧.
(١٥) المصدر نفسه: ص٨.
(١٦) جماليات القصيدة: ص٤.
(١٧) المصدر نفسه: ص٦.
(١٨) المصدر نفسه: ص٧.
(١٩) جماليات القصيدة: ص٤.
(٢٠) المقدمة: ص١٠.
(٢١) شعرية الكتب والأمكنة: ص٩.
(٢٢) شعرية الكتب والأمكنة: ص٩.
(٢٣) المصدر نفسه: ص٩-١٠.
(٢٤) تجاوزت مؤلفات الناقد ((١٥)) كتاباً، إلا أن قراءتنا توقفت عند هذه الكتب الثمانية فقط.
(٢٥) الشعر العراقي الحديث: ص٥.
(٢٦) ينظر: القصيدة العربية الحديثة (المصادر والمراجع).
(٢٧) ينظر: تمظهرات التشكل السيرذاتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، (مكتبة البحث).
(٢٨) ينظر: جماليات القصيدة العربية: ص١٩٣.
(٢٩) ينظر: رسائل حب بالأزرق الفاتح / منشورات دار كلمات، حلب، ٢٠٠٦، ص ١٦٣.
(٣٠) ينظر: رؤيا الحداثة الشعرية ص٢٤٣.
(٣١) ينظر: كتابه (شعرية الكتب والأمكنة)، (حركية التعبير الشعري)، (الشعر العراقي الحديث).
(٣٢) في دمشق (القصيدة العربية الحديثة)، (تمظهرات التشكل السيرذاتي)، (جماليات القصيدة العربية)، أما في عمان (رؤيا الحداثة الشعرية)، (الشعر العراقي الحديث)، (حركية التعبير الشعري) في حين لم يشر إلى مكانية بقية الكتب.
(٣٣) كتبه: (الشعر العراقي الحديث)، (حركية التعبير الشعري)، (القصيدة العربية الحديثة)، (شعرية الكتب والأمكنة)، (رؤيا الحداثة الشعرية).
(٣٤) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة.
(٣٥) ينظر: تمظهرات التشكل السيرذاتي.
(٣٦) ينظر رسائل حب بالأزرق الفاتح.
(٣٧) ينظر رؤيا الحداثة الشعرية، القصيدة العربية الحديثة، تمظهرات التشكل السيرذاتي.

تمثلات الشاشة في الأدب

فاطمة بوزيان *

علاقة الفن بالتكنولوجيا علاقة ممتدة عبر العصور، لكنها علاقة ملتبسة بالعداء أحيانا والوفاق أحيانا أخرى، إن الفن ينفر من مادية التكنولوجيا وبرجماتياتها الصارمة ويرى فيها تناقضا جوهريا مع ما يتحلى به هو من رهافة وحساسية ومع نزوعه الدائم نحو المجرد، ويسخر من غرورها وعبثها بالفنون حين تهبط بالفن الى نوع من الكولاج /القص واللصق، وبالأدب إلى نوع من الوثائقية وتنزع عن المعمار قيمة الجمالية، رغم ذلك كثيرا ما ألهبت التكنولوجيا خيال المبدعين فما إن تظهر تنكولوجيا جديدة حتى تدفع المبدع إلى استخدمها والتعبير عن مفارقاتها.


طه عدنان

في فيلم الأزمنة الحديثة عبر لنا شارلي شابلن عن أزمة الإنسان البسيط في عالم مجتمع الصناعة حين أصبح الإنسان مجرد حلقة من حلقات الآلة وقدم لنا كافكا شهادته الرائعة لقضاة محاكمته وحراس قلعته معترضا على عبث الأنظمة وبشاعة البيروقراطية التي أفرزتها عقلانية المجتمع الصناعي، وهي العقلانية التي رفضها بيكاسو وراح يحطم الأشكال في تجريديته (١)، ثم صاحب ظهور شاشة التلفزيون عدة دراسات وأعمال إبداعية عن سحر هذا الصندوق العجيب/ قصة فرض المساء للقاصة المغربية ربيعة ريحان.

لكن ظهور شاشة الحاسوب وشاشة الهاتف المحمول وما ارتبط بهما من انفتاح غير محدود وتواصل بلا حدود، جعل الشاشة بهذا المفهوم الجديد تتسرب إلى الأدب، لتتحول كموضوعات في المتون القصصية والروائية والشعرية مثل: رواية شات للكاتب الأردني محمد سناجلة، رواية بنات الرياض للكاتبة السعودية رجاء الصانع، مجموعة أعلى قليلا من بيل غيتس للقاص المغربي هشام الدحماني، ديوان الشاعر المغربي طه عدنان: ولي فيها عناكب أخرى، مجموعة: هذه ليلتي للقاصة المغربية فاطمة بوزيان، قصة احتمالات لمحمد شويكة، كما يمكن الوقوف على موضوعات متفرقة في أعمال أخرى مثل يوم السعد للكاتبة مليكة نجيب في مجموعتها القصصية السماوي ، حبيبة الامايل من مجموعة ورثة الانتظار لإدريس عبد النور، وسنحاول الوقوف عند بعض هذه التجارب العربية والمغربية.

رواية شات أو الحب والحرية في العالم الافتراضي

تشي رواية شات من العنوان بعالم الشاشة فلفظة شات التي تعني دردشة الكترونية مفردة مشهورة لعلها أكثر ما يعرفه الكثيرون عن عالم الانترنيت بل إن الكثير من الإحصائيات أثبتت أن استعمال الانترنيت لدى الشباب ينحصر في الدردشة، ورواية شات رواية رقمية مضمونا وشكلا، إنها رواية تم إخراجها ونشرها باستخدام التقنيات الرقمية المختلفة المستخدمة

في بناء صفحات الويب وبالذات تقنية النص المترابط (هايبر تكست) ومؤثرات المالتي ميديا المختلفة من صورة وصوت وحركة وفن الجرافيك والأنيميشنز، وهي ذات روابط متعددة وتنقسم إلى اربعة عشر فصلا، تحمل على التوالي العناوين التالية: العدم الرملي، التحولات١، التحولات٢، بين بين، ولادة، رؤيا، وطن العشاق، العاشق، ليلة حب، ثورة العشاق، تلاشي، وجود، نصالهم، حتى يستقر الكون.

تصور الرواية أزمة البطل محمد في مكان صحراوي مقفر يعاني من الضياع والضجر فتنقله شاشة المحمول عبر رسالة هاتفية إلى شاشة الحاسوب فتكون فرصته المنشودة للهروب من ضيق العالم الواقعي إلى رحابة وإثارة العالم الافتراضي، يقول السارد:

« الملل والصدفة هما من قاداني إلى التجربة »

ثم يضيف:

"لاشيء، لا شيء البتة، لا حياة، مجرد عمل وصحراء وموت"

تضع الانترنيت شخصية محمد على سكة جملة من التحولات: التحول اسميا من محمد إلى نزار ثم واقعيا من عالمه الواقعي إلى عالم النت اللا محدود ومهنيا من مهندس إلى صاحب سيبر انترنيت، في البداية يفتح ياهو ماسنجر من أجل التواصل مع منال التي ستعرفه على غرف الشات في مكتوب، وتحديدا على غرفة سياسية لكنه ينفر من السياسة ويؤسس غرفة افتراضية بعنوان: مملكة العشاق: وطن الحب والحرية، ويجعل بلقيس /منال وزيرته، بعد دردشة في أمور الحب والحرية يحتد النقاش بين أعضاء الغرفة فيما يشبه ثورة، يعلن فيها الثوار عن ضرورة إجراء انتخابات ديمقراطية واقتراح النظام الجمهوري عوض النظام الملكي، لكن نتائج الانتخابات جاءت لصالح نزار الذي يظل ملكا بعد فشل اقتراح الجمهورية فيثير ذلك حفيظة البعض، وينزل الحوار إلى مستوى منحط يضطر معه نزار والموالين له إلى الانسحاب كمحاولة تهديدية، لكن أمام استمرار الحوار المتدني يضطر نزار



إلى تدمير الغرفة، بعد إحساس مرير بالخيبة يبيع محمد /نزار مقهى النت، ويغرق في السكر لكنه سرعان ما يعود إلى تأسيس غرفة أخرى بعنوان:

وطن الشعر والحب والحرية

المضمر في رواية شات

تشكل الشاشة في رواية شات نافذة للبحث عن الحرية والحب ولهذا الاختيار عدة مبررات: إن الحرية هي الغائب الأكبر في الواقع العربي والحب أشبه بالمأزق في ظل ثقافة مجتمعية مخنوقة بالتقاليد والمحظورات التي تولد العطش العاطفي المزمن و تجعل المفاهيم ملتبسة بين الحب والتملك والجنس، في ليلة حب 'يمارس السارد

كشفت الساردة في رواية « بنات الرياض » اللثام عن التحولات الاجتماعية والعاطفية في أوساط بنات الرياض، حيث السطح الساكن يخفي عالماً يموج بالتناقض والضياع

الجنس مع منال عبر الشاشة " وتعتبر فاطمة الجنس هو الحب تقول " الحب حالة جنسية حيلة تقود للجنس" في حين يعتبر المهندس: الحب حالة من السمو الروحي، هكذا يصبح البحث عن الآخر وعن الحب بكل تجلياته الحافز الرئيسي لتعامل نزار مع الشاشة واكتشاف عوالمها، وهو لا يشذ في ذلك عن معظم الشباب، ولعل هذا ما سيجعل اللبناني صاحب السيبر حين يذهب إليه نزار أول مرة، يلمح إلى تمثلات الشباب للشاشة كفضاء لتبادل الشات وأوهام الحب يقول السارد "ضحك ضحكة صغيرة ثم غمز بعينه: وكيف ستحادثها إذا؟ يجب أن ترسل لها أيميلك الجديد

هذا اللبناني اللعين كيف عرف أنها هي وليست هو؟"

في حين نجد ثمة عزوفاً عن النقاش السياسي يتكرر في الواقع الافتراضي بشكل مطابق للواقع/ نموذج نزار، لورا

تأسيس نزار لغرفة الشعر في نهاية الرواية يضمر انتصار الكاتب محمد سناجلة لعالم الانترنيت رغم كل سلبياته، انه نافذة أمل مشرعة في انتظار اكتساب أدبيات الحوار والإيمان بالمسؤولية في التعاطي للحرية أو في التعاطي للشاشة، حتى مع سهولة التنكر واستعمال الأسماء المستعارة وسهولة التأسيس والتدمير للعوالم الافتراضية.





رواية بنات الرياض أو بنات جيل النت والمحمول

رواية بنات الرياض ورقية لكنها رقمية لأنها جاءت في شكل رسائل الكترونية ٥٠ رسالة الكترونية، كشفت فيها الساردة اللثام عن التحولات الاجتماعية والعاطفية في أوساط بنات الرياض، حيث السطح الساكن الهادىء، يخفي عالما يموج بالتناقض والضياع والعطش تتحول معه الانترنيت إلى فضاء للكشف والبوح عن خفايا المجتمع الأنثوي في الرياض ، من خلال سرد حكايات أربع فتيات من الطبقة الغنية: قمرة ولميس وسديم وميشيل ارتبطن بعلاقة صداقة بالساردة، التي تسرد

حكاية كل واحدة منهن: قمرة مطلقة بعد اكتشاف خيانة زوجها لها، سديم تركها خطيبها بعد أن سلمته نفسها في لحظة من تشتت ورغبة ليتركها بعد ليلة دافئة، معتقداً أنها فعلت ذلك مع آخرين قبله، بعده يهجرها فراس رغم حبه الشديد لها لأنه لم يستطع الاقتناع بفكرة الزواج من مطلقة، أما ميشيل فلم يتمكن حبيبها من الزواج منها لأن أمها أمريكية، لميس ستدرس الطب وتتزوج زميلها وتسافر معه إلى كندا ليواصلا دراساتهما العليا. وسنعرف أن لميس نجحت في حياتها العاطفية لأنها أدركت ازدواجية شخصية الرجل السعودي، وعرفت كيف تحترس في التعبير عن عواطفها و لم تأخذ المبادرة ولم تتجاوب مع تلميحات نزار، بل تعاطت معه بصرامة وبحذر حتى تأمن غدره وتحافظ على نفسها ومستقبلها في مجتمع موسوم بالذكورية.

الكاتبة رجاء الصانع جعلت الحاسوب فضاء الرواية، من خلفية انه المكان الوحيد للتعبير عن ما يعتبره المجتمع تابوهات، الشاشة إذن تتحول إلى فضاء للتعبير عن الممنوع سواء بالنسبة للساردة التي ستدرك أن الرقابة لايمكن أن تسمح بنشر حكايات صديقاتها في كتاب، كما أن الشاشة: سواء شاشة الهاتف المحمول أو شاشة الحاسوب من خلال شبكة الانترنيت تخفف من واقع الحصار الذي يخنق بنات الرياض، فمن خلالهما يستمر التعارف بين الخطيب وخطيبته، ومن خلالهما تتنفس قمرة -بعد طلاقها- من الحصار المضروب عليها، إذ تجد في غرف الدردشة بعض العزاء، لكن الشاشة مع ذلك تثير الخوف وتستوجب الحرص، وهذا ما سنعرفه من خلال نصائح لميس لقمرة أن لا تبوح باسمها الحقيقي، وأن تكون يقظة مع ألاعيب الشباب على اعتبار الدردشة مجرد لعبة لايمكن بأي حال أن تكون طريق الحب الحقيقي أو الزواج.

تبرز رواية بنات الرياض الوجه الايجابي للشاشة من حيث إمكانية أن تكون مساحة للحرية والتعبير والبوح وكسر حواجز حصار الأنثى، وهي إذ تنقل رسائل احتجاج القراء أو رسائل الشكر والاقتراحات تلمح ضمنيا إلى



كون الشاشة: الفضاء الأمثل لتأسيس الأدب التفاعلي بحيث تتحول تعاليق وردود المتلقي إلى جزء من المتن، لكنها أيضا تبرز أن الاهتمام بالشاشة لا يتجاوز حدود هذا النقاش العاطفي والاجتماعي.

أعلى قليلا من بيل غيتس أو الوجوه المتعددة للشاشة

" أعلى قليلا من بيل غيتس" قصص منشورة ورقيا للقاص المغربي هشام الدحماني سنة ٢٠٠٥، تواجهنا على الغلاف عبارة: قصص افتراضية، ويختار هشام مجمل العناوين من العالم الرقمي خاصة في القسم الثاني الموسوم بـ: قصص ديجيتالية، حيث نقرأ قصة بعنوان: إي -مايلز "إذ

جعلت الكاتبة رجاء الصانع الحاسوب فضاء لروايتها، من خلفية أنه المكان الوحيد للتعبير عما يعتبره المجتمع تابوهات

ترسل فتاة" ايميل" لشاب تعرض عليه التعارف من أجل الزواج، ويرد عليها، فيتفقان على موعد من أجل اللقاء المباشر، ويقترحان من أجل تسهيل التعرف على بعضهما أن يرتدي هو بذلة زرقاء وترتدي هي كسوة زرقاء، يأتي هو دون أن يرتدي البذلة الزرقاء ليتمكن من رؤية المعنية دون أن تتمكن هي من رؤيته، وتأتي هي بدون الكسوة الزرقاء لتتمكن من رؤيته دون أن يتمكن هو من رؤيتها، وتكون النتيجة استحالة التعارف واللقاء.

تطرح القصة قضية الكذب والمبالغة والعبث عبر النت فالفتاة والشاب يصفان أنفسهما بأوصاف مبالغ فيها ويتواصلان كمعظم الشباب عبر الانترنيت بالعامية المغربية مكتوبة بحروف لاتينية.

في قصة أخرى بعنوان إي شورت -سطوري، نتعرف على شاب يدخل السيبر كافي من أجل خوض تجربة كتابة قصة متعددة الكتاب، وهي قصة تلمح إلى الكتابة المشتركة للنص عبر الشاشة.

في قصة أخرى بعنوان غيم بوي يتحدث القاص عن شاشة الهاتف المحمول فيما يشبه لعبة، إذ يرن الهاتف من رقم مجهول يتكرر الرنين وتتكرر حيرة وبحث البطل عن صاحب الرقم، ثم تصله رسالة الكترونية تكشف عن هوية الرقم الهاتفي المجهول وتقترح موعدا للقاء فيتحمس البطل للذهاب للموعد، لكنه في النهاية يكتشف أن الفريسة الموعودة، ما هي إلا زوجته التي كانت تتصيده لتكتشف مدى إخلاصه، هكذا تتحول الشاشة من وسيلة اتصال إلى وسيلة لحراسة الزوج واختبار إخلاصه، ومن جهة الزوج: إلى وسيلة للتسلية والانعتاق من رتابة الزواج/ الخيانة الافتراضية.

في قصة هاكرز نتعرف على حكاية شبان لهم خبرة في عالم المعلوميات بحكم تكوينهم وعملهم، يحاولون تدمير موقع بنك محلي على الانترنيت من أجل تحويل جميع المبالغ التي دفعت ذلك اليوم من طرف الزبناء، إلى حساب مفتوح باسم مجهول هو حساب الشبان الثلاثة.

يتضح أن الشاشة في مجموعة

هشام الدحماني هي فضاء للخيانة والسرقة والكتابة.

ولي فيها عناكب أخرى أو الشبكة العنكبوتية والمآرب الأخرى

يحيل ديوان الشاعر المغربي طه عدنان الموسوم بـ: ولي فيها عناكب أخرى منذ العنوان إلى الشاشة وعالم الشبكة العنكبوتية، وبالنظر إلى تاريخ صدور الديوان سنة ٢٠٠٣، نجد أن طه عدنان كان سباقا إلى الانتباه لعالم الشاشة، وفي حديثه عن تجربته مع الشاشة، في معرض حديثه عن تجربته مع الشاشة قال طه عدنان: « إن وجوده في عالم المهجر جعله يتعامل مع الشاشة كوسيلة للكتابة والتحصيل العلمي وكوسيلة للتواصل مع الأهل والأصدقاء، من هنا تسربت الشاشة إلى شعره/ وقال إنه استغرب انتباه القراء لهذا الحضور التكنولوجي في الديوان وبرره بجدة الموضوع على اعتباره ليس من الموضوعات المستهلكة(٢)

إذا كان الشاعر المعاصر بصفة عامة يهتم بالتفاصيل اليومية الصغيرة وأصبح الشعر عنده: شعر التجربة والذات، بما أنه لم يعد لسان القبيلة ولم يعد ثمة قبيلة، فلا شك، لا شيء يمنع الشاعر أن يتحدث عن فأرة الحاسوب



لا شيء يمنع الشاعر أن يتحدث عن فأرة الحاسوب الأقرب إلى أنامله، وعن الشاشة الزرقاء التي يظل وجهه لصق وجهها

الأقرب إلى أنامله كما تحدث الشاعر الجاهلي عن الفرس والجمل ! ولاشيء يمنعه أن يتحدث عن الشاشة الزرقاء التي يظل وجهه لصق وجهها عوض صحارى وبيداء الشاعر الجاهلي ! لكن الأمر بالنسبة لطه عدنان يتجاوز هذا الطرح، لأن القصيدة الأولى في الديوان: " القصيدة الكونية" تكشف فلسفة طه عدنان في الشعر ونزوعه إلى السخرية يقول:

أيّة ضرورةٍ للشعر

أيّ جدوى من تشريح الأوجاع؟

فالتركية التي قضت ليلتها بسريري

منذ شهرٍ

لا تعرف ناظم حكمت

ولا تحفظ من الشعر سوى النشيد الوطني

ثم يضيف قائلا

ربما سأُحسن صنعاً باجتناب الشعر

لكي يظلّ السريرُ خالصاً

وتبقى الطفلةُ طفلةً

أو على الأقل نكايةً بمن سأفوّت عليهم

فرصة التهكّم على قصائدي

يكفيهم أنهم منهمكون في كيْل المجاملات

لبعضهم البعض.

يكتب الواحد منهم القصيدة

ليُشبعها الآخرون تربيتاً

فليكتبوا الشعر إذن

فإذا لم يكن ثمة شاعر كوني وثمة قصيدة كونية فإنه في المقابل هناك شاشة كونية وكأنما الشاعر تسعفه الشاشة ولا تسعفه العبارة.

في ديوان ولي فيها عناكب أخرى يتصيد الشاعر في الشبكة العنكبوتية عناكب أخرى:

الحب، الدردشة، الحرية، الجنس، يقول الشاعر:

لأبدع شكلاً تفاعلياً للحياة:

أدردش إلكترونياً. وأفرفش إلكترونياً.

أعشق إلكترونياً. وأبغض إلكترونياً.

أُخلص إلكترونياً. وأخون إلكترونياً.

أُتاجر إلكترونياً. وأُقامر إلكترونياً.

أُغازل إلكترونياً. وأناضل إلكترونياً.

أتضامن مع الانتفاضة إلكترونياً.

وأدين شارون إلكترونياً.

أحلم بتحرير فلسطين إلكترونياً

وهو مرة يغرق الشاشة في المديح كما في قصيدة "الشاشة عليكم"

صباح الخير أيّها العنكبوت

يا وابل المعنى ويا شفيرة النّور

بيتُك من أبهى البيوت

وأنا سادنه الأمين

من أوّل النّقر

إلى أقاصي الدهشة الساطعةْ.

صباح الموج أيها الأزرق الهادر العظيم

يا شرفة الضوء المشرعة على خيوط المستقبل

أيتها اللحظة الباهرة التي تُؤلّب الرّوح

ضدّ عزلة الجسد

ثم يقول

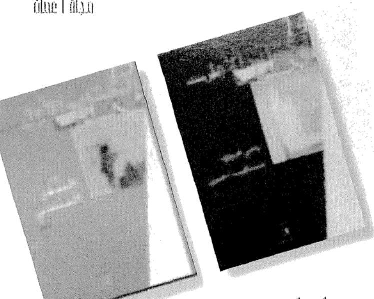
صباح الخير أيّها العنكبوت

صباح الرّضى يا زقزقة الكهرباء

أنا جاهزٌ فخذيني إلى عالمي الذي من ضوء

فلديّ جيرانٌ طيّبون في هوتمايل

وأترابٌ ودودون في ياهو



وعشيقةٌ سرّيةٌ في كارامايل

العالم خارجكَ أيها الهواء الافتراضيّ

محض هباء.

هنا أتنفّس العالم نقياً ومُضاء.

لا حياة خارجكِ، فضُمّيني إلى ذبذباتكِ

أيّتها الإلكترونات الرّحيمة

أنا أسيرُك المُساق برضاي

سآتيكِ كاملاً غير منقوص

سآتيك بما أخفي وما أُعلن

وبما لم يخطر على بالي بعد

سآتيك بأحلامي وأوهامي

بأسماء دخولي كلّها

وبكلمات السر

سأحمل روحي على فأرتي

وأُلقي بها في مهاوي الكوكيز.

وتارة بالهجاء نقرأ في قصيدته" وحيداً أحفر في جليد حي"

يُخيّبني

الفأرةُ اللّعينة قرضت قصائدي

فيما ألامس رأسها المتقافز عبثاً

كهرٌّ هرِم أعيتهُ الحيلةُ

وبرّدُ المفاصل.

تبّاً للكمبيوتر

ثم يضيف في القصيدة ذاتها قائلا

وأكتب عن الشعر في الزمن الإفتراضيّ

عن الحب في عصر الذكاء الإصطناعيّ

وعن مواعيدي الغزيرة

في حدائق الأنترنت.

ضيّعتني الأنترنت،

بدّدت دفئي الباقي

ولم أجن منها سوى الوحدة

والقلقْ...

فأصدقائي تائهون

في سوق المضاربات الغرامية

تحضر الشاشة في الديوان كواقع موازي للواقع، لكنه يتفوق عليه بما انه عالم مطلق غير محدود في الزمان والمكان يتجاوز انغلاق الجغرافيا والديانات والألوان والحدود الجمركية وكأنما كلما ضاق الواقع اتسعت الشاشة

خلاصات

-تركز معظم المتون على الجانب الحميمي في الشاشة، الحب، الجنس، الدردشة، الحرية، وتنتصر له بشكل ظاهر أحيانا وبشكل مضمر أحيانا أخرى

- باستثناء رواية شات كل الأعمال الأخرى ورقية ونسخها المنشورة رقميا على الشاشة من نسق سلبي: نسخة الكترونية من نسخة ورقية

-تصلح معظم الأعمال المنشورة ورقيا لتتحول إلى أعمال رقمية رائعة دون تغييرات كثيرة في المضمون، في حين تحتاج رواية رجاء الصانع بنات الرياض" إلى اختزال وتكثيف أكثر، نظرا لكثرة الحشو والتفاصيل والشروح والاستشهادات

-تحتاج رواية شات لتسهيل تصفحها إلى الإقلال من الروابط، لأنها بصيغتها الحالية متعبة، خاصة أننا لم نتعود بعد على قراءة الأعمال على الحاسوب، كما أن تكنولوجيا المتلقي العربي في الغالب ليست على درجة عالية من الجودة والسرعة، من ناحية أخرى يقول محمد أسليم " ربما كان مفيدا إضافة صفحة أو مشهد أخير إلى رواية «شات» يكون عبارة عن فهرست يتيح للقارئ الرجوع إلى أي مشهد مباشرة دون العودة التسلسلية أو الانطلاق مجددا" (٣). وهو اقتراح جيد خاصة بالنسبة للدارس الذي يضطر إلى العودة لصفحاتها وفصولها أكثر من مرة

* كاتبة من المغرب

الهوامش

(١): د نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات -عالم المعرفة عدد٢٧٦

(٢): في "ندوة من الشاشة إلى الدفتر ماذا تغيير ؟" يوم ٨١ فبراير٢٠٠٧ في معرض الكتاب الدولي بالمغرب

(٣) محمد أسليم: مفهوم الكاتب الرقمي ونظرية الواقعية الرقمية منشور في الانترنيت على الرابط:

http://www.arab-ewriters.com/



مساحة التأمل

حرائق الشاعر!

نـادر رنتيسي*

لعلّ أكثر ما يلحُّ قوله في نزار قباني بعد تسع سنوات من رحيله السريع، هو ما يتعلق في القدرة على الحضور الحارّ في الوجدان العَربي الجمعي، بمختلف طبقاته الثقافية والفكرية.

وإنْ كانت تجربة صاحب " قالت لي السمراء" عبر أكثر من خمسين عاما، قد استهلكت آلاف الأوراق التي تروّست باسمه، وتجادلت في سر ذيوعه..؛ فإن السؤال بعد وفاته يصبح أكثر من ضروري، سيما وأن بعض مناوئيه كانوا يرون أنه شاعر يُحسن إشعال النار من حوله، والرقص داخلها!

أما الآن، وقد انطفأت النيران التي يحتاج إشعالها مكرا موازيا للمكر الذي تغوى فيه الكلمات، وتستدرج، بمعان أخرى، إلى " بيت القصيد"..، فإن الإجابة لا بد أن تختلف عما كان متوقعا أن يجيب به شاعر من تجربة مضادة، أو ناقد متعال عن تجربة يفهمها الناس.. إجابة مجردة من " ضغائن" الزملاء، أو محبة بمقدار ورود صاحبها، ولو عرضا، في مقالات أو أحاديث شاعر كان حين يذكر أحدا فيها يتهيأ لنجومية في الظل!

يمكن الاشارة في جانب من الإجابة إلى الموضوعات التي تطرق إليها شعر نزار قباني، سيما في فترة اتسمت بالكبت الاجتماعي، وتسلط أولياء الدين، ونفوذ القبيلة وموروثها الثقيل، ومقارعته هؤلاء مجتمعين، بدواوين خفيفة الوزن، يسهل حفظها وحمل معناها إلى الحدّ الذي جعل منه الرسالة الأولى بين عاشقين منذ الجيل الذي تربى في باكورة الخمسينيات مع " طفولة نهد"..

وهذا قد يبدو عاديا في سياق قياسه على القارئ الذي يبحث عما يشبهه، لكنه يبدو أمرا فريدا حين يرد على لسان أكثر من شاعر في ذات العصر، وتحديدا حين يكون شاعرا مثل محمود درويش أقرّ أنه تلعثم في محاكاة تجربة قباني، قبل ان ينصرف إلى تجربته الخاصة، أو شاعرا مثل قاسم حداد الذي يعترف أنه " نسخ" درسه الشعري الأول من قصائد ذائعة لقباني بـ " فضيحة " أنه يكتب صورا مهزوزة عن شاعر يرسم بالكلمات!

نزار قباني، في جانب آخر من الاجابة، لم يكن مشغولا بالنقد الذي كثيرا ما تعالى عليه، أو لم يكن معنيا أن تستقيم كتابته على خشبة التشريح النقدي؛ كتب قصيدته الطويلة على مدى خمسين عاما وأكثر، وفق مزاج القارئ العابر الذي حين يمر من كشك لبيع الكتب يفسح مجالا صغيرا من بين مشترياته لديوان شعر بحجم الكف، يقرؤه بوسيلة النقل متعجلا، ثم يعيد قراءته ،ليلا، ماسكا قلم الرصاص، يظلل بضعة أسطر يتوهم أنها قد تكون طريقا مستقيما إلى الحب، ومترادفاته!

ولذلك، أيضا، تعالى عنه النقد، وصار سؤالا صحافيا يشتهي الناقد أن يسأل به؛ فأصبح " نقده" الشفوي مادة مرغوبة لأطراف المعادلة الصحافية. والغريب أنه في مقابل هجوم نقاد كبار على تجربة قباني، واستنكافهم عن ضمها إلى كتبهم ودراساتهم المحكمة، برزت ظاهرة تجارية لدى كتّاب مجهولين يرتقون بعض قصائده بمقدمات بائسة " تزكي" تجربته، في كتب تلقى رواجا لدى قارئ يرد التأكد من حدسه الذي انزاح إلى شعر قباني دون إبداء الاسباب!

أدرك قباني، مبكرا، أن " لعبته" خارج التصنيف؛ فهو إن كان مجازا، شاعر المرأة، فإن الكثير من شعره ينقض أنه كذلك، وفق القراءات الموضوعية التي تشير إلى كثرة المفردات الحسية التي تصاغ في قالب " نصرة " المرأة، وأنه كان عاملا سلبيا في قضيتها، كما في سجالات معروفة حول تجربته التي يمكن الاقرار، فقط، أن المرأة كانت مركزها..

.. **وهو** في مقابل كسر إلحاقه بعمر بن أبي ربيعة، كتب شعرا سياسيا، أتقن في كثير من تلك القصائد، لعبة اشعال الحرائق من حوله، ليبقى مضاء، متوهجا حتى ولو تخلل ذلك بعض الدخان، مثل الظلال الكثيفة التي أحاطت " خبز وحشيش وقمر " في الخمسينيات، و " هوامش على دفتر النكسة" في الستينيات، و" قصائد مغضوب عليها" في الثمانينات و" المهرولون" في التسعينيات.

ظل هاجسه أن يدخل آخر بيت عربي، وفي تبرير ذلك تساهل مع الشروط الفنية لقصائده المتأخرة حين دأب على اصدار ديوان أو اثنين في العام الواحد، عن منشوراته، وحين حاول " شعرنة" مفردات شعبية حتى يظن قارئه أن بعضا من كلامه أصبح شعرا!

.. **وفي** سبيل هاجسه ذلك كان قباني حريصا على أن يكون مادة جماهيرية مثل الأغنيات؛ ولهذا كان يتدخل في أدق التفاصيل قبل ظهور الأغنية ويشترط الرجوع إليه في تعديل أي مفردة أو مقطع لأسباب فنية أو ذوقية..، بل انه تدخل، مرة، في اخراج أغنية وفق نظام "الفيديو كليب"..

ورغم هروبه من التأطير والتصنيف فقد تورط قباني في تفسير نفسه، حتى أنه كتب وتحدث في اجتهاد ذلك ما قد يعادل شعره، حجما، وربما يكون نزار قد أفسد، في تلقيمه للقارئ صورته مكتوبة، متعة كثيرة في دراسته كظاهرة شعرية لم تحدث كثيرا.. لكنها بعض حرائقه!

* كاتب وصحافي أردني

السيرة والرواية عند حنا مينه

د. نادية المليح حلواني *

التكريم هو عودةٌ إلى الأصولِ في حياتنا وهو في الوقتِ نفسه إعادةُ الفضلِ لأصحابه وهو خصلةٌ من خصالِ الحياةِ العربيةِ، وفي هذا السياقِ، فهمت الدعوةُ الكريمة من وزارة الثقافة إلى تكريم الأديب الكبير حنا مينه. فهو إعادة الأمور إلى نصابها ومسارها الطبيعي- إحقاقاً للحق. وإبرازاً للوجهِ النقي والشفاف، وانعكاساً على مرآةِ الحياة الأدبية العربية التي عُرفت بنقاوتها وإشعاعاتها المخلصةِ والمضيئة.

("لقلبكم الكريم أصّرح" تلك عبارة معروفة لقراء وأصدقاء حنا مينه. يقول الكاتب محمد كامل الخطيب في تقديمه "للرواية والروائي": وتلك هي أيضاً كتابات حنا مينه الروائية والإنسانية، بث ومصارحة، جلسة ود بين الروائي والناس، قلبٌ يبوحُ إلى القلب، وربما تكون هذه الحميمية في البوح والبث هي ما يجعل القراء يحبون ما يكتبُ هذا الكاتب)(١).

القضايا الفكرية والفنية عندَ حنا مينه هي قضايا حياتية، هي مجالٌ للتأمل والتفكير ومنبعٌ للإبداع الفني، والمعرفة معاناة، ومسيرة التكوينَ المعرفي عند حنا مينه مسيرة معاناة طويلة، ولذلك فإن التداخلَ بين ما هوَ شخصي وما هو عام عنده هي قصٌ روائي لا بد من تحمل مسؤولية نقلها إلى القراء فكراً وفناً بصدق وحميمية من قبيل الالتزام من جهة وانسجاماً مع النهج الذي نشأ عليه من جهة أخرى.

ومن هنا فقد كانت السيرة الذاتية عند حنا مينه. هي رواية، أو هي روايات، نقلها إلى القارئ بهذا الشكلِ الفني تعلقاً بهذا الفن من جهة وتواضعاً من أن يكتبَ سيرةً لشخصه فقط من جهة أخرى وتلك هي إحدى أهم ميزات حنا مينه، التواضع، المحبة، السلامُ الداخلي، الفن القصصي والروائي.

الأمر الذي يأخذنا إلى علاقة الروائي بروايته، إلى علاقة الأديب بنصه. وقد يبدوَ بحث علاقةَ الأديبَ بنصه مستهجناً للوهلة الأولى، فهو كاتبه ومبدعه وبانيه، صدر عنه، وكان في مخيلته قبل أن يخرج كاملاً مكتوباً، يستطيع الآخرون إدراكه، وكل شيء في النص الأدبي مهما صغر ودق، ومهما أضمر وخفي، من صنعه، والراوي في الرواية صوت يختبئ خلفه الكاتب، لذا فهو يمسك بلعبة القص، فما جدوى التساؤل عن علاقة النص بصاحبه؟

ليس المقصود بعلاقة النص بصاحبه صحة نسبة النص إليه خوفاً من الانتحال والادعاء والسرقة الأدبية، لكن المقصود في الرواية مدى تدخل الروائي في صنع عالمه الروائي، وتوجيه الأحداث، وصنع المواقف، وبناء الشخصيات وإنطاقها، أي مدى ابتعاد العالم الروائي عن الواقع، وافتراق المجتمع الروائي عن المجتمع العام، وأسباب اختيار بعض احتمالات الواقع دون غيرها في الرواية، واختيار بعض الأفكار السائدة وتحبيذها، ومهاجمة بعضها، وإظهار خطلها، والانتقاص منها. فالأديب بهذه الأشياء يضمن أيديولوجيته في الرواية، ولذلك يبحث في علاقة الروائي بروايته، عن هذه الأيديولوجيا، وهل تطابقت في الرواية مع ما هو معروف عن الروائي، ومن أين استمدّ الروائي أفكاره ورؤاه.

ربما التقى هذا التساؤل مع



حنا مينه

النهج التقليدي في الدراسة الأدبية، الذي يسرف في الحديث عن مجتمع الأديب وحياته، دون أن يُربط هذا الحديث بنصوص الأديب، أو قد يربُط ربطاً شكلياً. إن التعرف على الوسط الذي عاش فيه الأديب، وخرج منه النص الأدبي، ضرورة لتفسير النص وتحديد مكوناته وربط أيديولوجيته بمصادرها.

ولا يعني ذلك بالطبع أن تطغى دراسة مجتمع النص وصاحبه على دراسة النص نفسه، بل يكفي منها ما يساعد على تعليل ظواهر النص ومعرفة مصادرها.

بيد أن استجابة الأديب لمحيطه ومؤثراته، لا تسير في نسق واحد، ولا يمكن التنبؤ بها، فقد تكون هذه الاستجابة سلبية عند أديب، وإيجابية عند أديب آخر، هذا ما يجعل أديبين يعيشان في بيئة واحدة وظروف متماثلة، ينتجان أدبين مختلفين في الرؤية والتوجه والبناء الفني.

وفي بعض الأحيان لا تفسّرُ المعلوماتُ المتوافرة عن بيئة النص وصاحبه، ما يردُ في النص، لأن الأديب قد يظهر في نصه غير ما يبطن لأسباب مختلفة، منها الخوف مثلاً، أو الرغبةُ في تجاوز بيئته والايديولوجيا السائدة فيها، ولهذا فإن الاعتماد على ما نعرفه عن مجتمع النص وصاحبه لا يأتي بفائدة في إيضاح أفكاره وآرائه، وقد يأتي بنتيجة معاكسة، تظهر التناقض بين النص وبين مجتمعه وصاحبه، وهذا يوقع الدارس في إشكالية الحكم على أيديولوجية النص، وربما يجعله ذلك يوجّه النص وجهة لا تتفق مع مضمونه، ويفسّر الكلامَ بغير ما يعني، ويحمّله غير ما يحمل أو فوق ما يحمل، وعند ذلك لا يقدم الدارس أيديولوجيا النص، وإنما يقدم أيديولوجيا الأديب ومجتمعه، وهذا خروج على النقد والدراسة الأدبية، وظلمٌ للنص وصاحبه معاً.

وهذا يعني أن دراسة علاقة الأديب بنصه، ليست على هذه البساطة والسذاجة التي تتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بل هي دراسة صعبة معقدة، تحمل كثيراً من مخاطر الانزلاق نحو الأحكام المتسرعة، والابتعاد عن النص الأدبي نفسه، فهي تتعلق بالأديب، الشخصية الإنسانية التي لم تُعرف أسرارها إلى الآن، وبالنص الأدبي الذي لم تعرف أسراره كلها إلى الآن أيضاً، ولم تتضح العلاقة بينهما بجلاء.

ويأتي الخلاف في النظرة إلى الأدب ليعمّق مشكلة علاقة النص بصاحبه، فالذين يرون الفن للفن، يجعلون النص مرتبطاً بصاحبه ارتباطاً تاماً، تحكمه قوى خفية، لا تدرك ماهيتها من الإبداع والعبقرية، والإلهام، والذين يرون الأدب إنتاجاً اجتماعياً، يجعلون النص الأدبي من مكونات المجتمع وأنشطته، التي تطالها الدراسة بقوانين العلوم الإنسانية، إن لم تكن العلوم الأخرى.

ولا يمكن أن يُعزل النص وصاحبه عن المجتمع، لأن ذلك متعذرٌ. فالأديب فرد يعيش في مجتمع، وشخصيته تشكلت داخله، والأدب نشاط اجتماعي، والنصُّ رسالة موجهة من فرد إلى مجتمع لغاية يريدها، وكذلك الأمر، لا يمكن أن نغفل تميّز الأديب وموهبته، وتميز النشاط الأدبي عن الأنشطة الاجتماعية، وتميز النص الأدبي عن نصوص القول الأخرى.

ولا بد من الجمع بين هاتين النظريتين إلى الأديب والأدب، والتفريق ما بين المجتمع العام والمجتمع الروائي في البحث عن أيديولوجيا الأديب في نصه، أو عن أيديولوجيا الرواية ومدى علاقتها بتوجه صاحبها.

ويمكن أن يستفاد من أعمال الروائي الأخرى في الكشف عن توجهات الكاتب وأفكاره، والاستعانة بها لتفسير ظواهر النص مع الاحتفاظ بالحذر عند المقارنة، لأن كل رواية هي مغامرة جديدة عند الروائي، وعالم جديد يبنيه، وقد يكون له علاقة بسابقه وقد لا يكون.

وهو ما فعلته في دراستي لأعمال أديبنا حنا مينه الروائية وغير الروائية من مقالات وكتابات مشتركة ومقابلات وهواجس.

علاقة المجتمع الروائي بالمجتمع العام وبالروائي هي المدخل لمعرفة تقاطع أيديولوجيا الكاتب مع الأيديولوجيا السائدة في مجتمعه، ولذلك لا بد من معرفة المجتمع العام والأسس التي تحكمه، ومعرفة الأديب والعوامل المؤثرة في شخصيته، وهنا تتداخل علوم كثيرة مع النقد الأدبي، مثل علم الاجتماع والتربية والنفس والتاريخ وربما الجغرافية والفلسفة والسياسة، ولا بد من الاقتصار والتقليل في الاعتماد على هذه العلوم، حتى لا تخرج الدراسة الأدبية عن طبيعتها، وحتى لا يخوض الناقد والدارس الأدبي في مجاهل لا يعرفها.(٢)

تأثر الأديب بوسطه أمر ثابت لا جدال فيه، ولكن مدى تأثره هو ما تظهره الدراسة، وما يوضّحه النص الأدبي، وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن أثر الوسط في الأديب، يبدأ قوياً ثم يتضاءل، فمن الأدباء من يتصلون بوسطهم أدق اتصال، حتى لكأن آثارهم والفصول التي تتألف منها تعكس بيئته عكساً دقيقاً، وقد يبدأ الأديب متأثراً بوسطه، ثم يتضاءل فيه هذا التأثر كلما تقدم في سنه، فهو يبدأ مفعماً بما كانت تحمل إليه حواسُّه منه، ثم يقل ذلك في نفسه مع الزمن، إذ يغلب عليه الاستمداد من داخله ومن عقله وتأملاته.(٣)

ربما كان هذا الرأي صحيحاً، لكنه لا ينسحب على أنواع الأدب كافة، قد يسلم في تطبيقه على الدراسات الأدبية والنقدية، لكنه لا يسلم في تطبيقه على الإنتاج الإبداعي، لأن الأديب المبدع لا يبتعد عن وسطه إن تقدم به العمر، ولا تتجاوز به السن حدَّ التأثر والتأثير، بل إن تجربته الإبداعية ووعيه لمحيطه يزدادان معاً، ويصبح أقدر على التعبير عن مجتمعه إبداعياً. والسؤال هنا ما هو موقع أديبنا من هذا؟ هل غيَّر حنا مينه من تأثره بمحيطه الأول في أعماله اللاحقة أم لا؟ أنا اعتقد أنه خففّ وكرّرَ وتبقى هذه إشكاليه أضع تحتها أكثر من سطر واقصد التكرار وتغير التأثر بالمحيط أو التأثر بالمحيط الجديد.

ومن ناحية ثانية فإن الاستمداد من داخل الأديب هو استمداد من المحيط على وجه من الوجوه، لأن داخل الأديب مكّون من تأثيرات خارجية، جاءت إلى الأديب من محيطه، فلا يوجد شيء من الفراغ، والأديب الذي يحتفظ بكل ما تمده به حواسه وتجاربه، يجعل من ذلك مادة تعيد مخيلته تشكيلها، لتخرج على شكل إبداع فني، وبهذا المعنى يصبح تأثر الأديب بمحيطه يمر بمرحلة تحويل هذه المؤثرات إلى مكوّنات للنص الأدبي، ولا تظل تضميناً واحداً في نسيج العمل الأدبي.

في رواية (الربيع والخريف) لأديبنا نجد أنها تكاد تصل إلى التسجيلية وإلى أن تكون ضرباً من السيرة الشخصية للكاتب، فهي ألصق رواياته به، وأكثرها تعبيراً عن أيديولوجيته، صّورَ فيها حياته في الغربة الجميلة الممتعة، والخالية من المعاناة، سوى الشوق إلى الوطن والحزن الذي تتركه أخباره وذكرياته في نفس البطل، وقد تجلت شخصية المؤلف في مواضع كثيرة من

الرواية، منها غربته في الصين والمجر وفي الأيديولوجيا التي يحملها، ويحملها بطله. البطل كاتب مثل الروائي، وهو يماثله في هواياته وآرائه، فالرواية تفيض بحياة المؤلف، وإن قصر مدتها على تغّربه وهو ما دأب عليه حنا مينه في كتابة سيرته الذاتية روائياً، وهو ما بينته في دراستي المعنونة بـ "الرواية الايديولوجيا في سورية" حين تعرضي للروائي حنا مينه. وهو ما فعله على سبيل المثال أيضاً في ثلاثيته حيث عرض فيها مرحلة الطفولة والنشأة من خلال أسرته في اللاذقية.

وقد فسح الكاتب مجالاً واسعاً في روايته للتحدث عن الجوانب الأيديولوجية التي تهمه، ويؤمن بها أكثر من رواياته الأخرى ومن ذلك أن الوسط الذي اختاره المؤلف في الرواية هو الوسط المثقف وهذا يساعده على إنطاق أبطاله بالأيديولوجيا التي يراها، والأفكار التي يعتقدها أكثر من الوسط الذي صوّره في معظم رواياته، وهو الوسط البحري البسيط. وإذا استعرضنا أعمال أديبنا نجد بينها قواسم مشتركة:

١- البحر وكفاح البحارة في أغلبها، وقد تفاوت نجاحه الفني في تصوير هذا المجتمع بين رواية وأخرى.

٢- الآراء الأيديولوجية التي يؤمن بها الكاتب، ويبثها في كل رواياته، فيدعو إلى الروح الجماعية وإلى المؤسسات النقابية.

٣- حياة الروائي ظهرت في أعماله كلها، فكان موجوداً بشكل أو بآخر وحياته هي المحرك الرئيس لأعماله الروائية إذ يستقي من حوادثها ومن ثقافته المتنوعة، ويبني منها معظم أحداث رواياته.

وبذلك يتصل اتصالاً حميمياً برواياته، وهذا (يجلو بوضوح مواضع الضعف والقوة في العمل الروائي).

ومن ذلك أن الشخصيات في رواياته كلها لها انتماؤها الأيديولوجي، لذلك فإن الجدل الفكري بينها يبدو منطقياً، ويساعد المؤلف على مناقشة الأفكار والدعوة إلى ما يراه ومهاجمة ما يخالف توجهه.

ومن ذلك أيضاً شخصية البطل، الكاتب، والمؤمن بأيديولوجيا واضحة، وهذا يسمح للمؤلف أن يستعرض هذه الايديولوجيا وأن ينظر فيها كيفما اتفق ينتقد هذا وذاك، ويشيد بهذا البلد وذاك، ويحكم على إنسان أنه هضم الأيديولوجيا وفهمها، وعلى آخر أنه جهلها ولم يستطع فهمها وأخطأ في تفسير مقولاتها.

وفي رواية كهذه فإن المعلومات المتوافرة عن الكاتب وبيئته تساعد في تفسير الرواية وفهم مرامي الكاتب منها وتوضيح ما ورد فيها، وتحدد ارتباط الأيديولوجيا داخل الرواية بأيديولوجيا المؤلف. وهو ما لا يخفيه حنا مينه بحكم مصداقيته وشفافيته التي التزم بها قبل أن ينطلق تعبير الشفافية على الألسن كـ (موضه) وشعار كاذب في أكثر الأحيان بمزيد من الأسف. وعلى هذا فلقد أوضح حنا مينه من خلال روايته هذه بعضاً من سيرته ومبادئه.

وإذا ما تابعنا السيرة الذاتية في "الربيع والخريف" نجد أن هذه الرواية لحنا مينه تعرض جانباً من سيرة الكاتب الذاتية وتصور حاله في سنوات المنفى الاختياري التي قضاها في الصين والمجر. وقد فعل حنا مينه ذلك في رواية سابقة هي (الثلج يأتي من النافذة) وفيها روى قصة المناضل الاشتراكي الذي هرب من الاضطهاد والملاحقة في دمشق إلى بيروت وعاش المنفى القسري قبل أن يعود إلى وطنه متسللاً كما ذهب.(٤)

بطل الرواية (كرم) يدفع ضريبة اعتناقه لأيديولوجيا يناضل من أجلها، فيبتعد عن وطنه إلى الصين التي قضى فيها خمس سنوات، يعمل مدرساً في جامعة بكين، ثم انتقل إلى المجر ليعمل مدرساً في جامعة بودابست، وفي إذاعتها.

(كرم) أديب مثقف ومناضل ماركسي، له عدد من الروايات والمؤلفات، يناقش النظريات السياسية وينظر للماركسية ويحكم على تطبيق البلدان لها، يسهر ويعاشر النساء ويشرب أفخر أنواع الخمر ويدخن أفضل أنواع التبغ.

أشاد بتطبيق الاشتراكية في المجر، لأنه عاش الحياة التي يتطلع إليها، وانتقد تطبيقها في الصين، لأنه عاش وحيداً في مجتمع مغلق.

بدت شخصية (كرم) تطوراً ثقافياً لشخصية (فياض) الكاتب والصحفي الذي زاول في منفاه أعمالاً مختلفة، التدريس، الخدمة في مطعم، العمل في ورشة بناء وفي مصنع للمسامير، والشخصيتان ظلان للمؤلف في مرحلتين من مراحل حياته، لكن (كرم) قصّر عن (فياض) في سعيه للاندماج في التجربة الاشتراكية، والتعرف على أوساط الطبقة العاملة وعلى شعور الكادح الذي يسرق جهده، ليكون مناضلاً حقيقياً لا يكتفي بالعمل الفكري، والدعوة إلى أشياء لا يعرفها.

وبعد أن نهب (كرم) من ملذات الحياة الاشتراكية وأفرغ ما في جعبته من الأفكار الماركسية ووصف حياة الطلاب والمثقفين الثوريين في المنفى، قرر العودة إلى الوطن بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م، معللاً هذه العودة بارتباطه بالوطن (إنه مريض على طريقته، مريض بحنينه إلى الوطن، وحنينه إلى المجهول)(٥).

وعند وصوله إلى أرض الوطن يعتقل ويودع في السجن، وكأن عقوبته تطهر من آثامه ومن وزر ابتعاده عن وطنه.

(سأحمل غرستي الذابلة، العقيمة، إلى تربة البلد هنا سيعاودها الإخضرار، فتورق وتثمر وفي سبيل ذلك يهون كل شيء، أعرف المصاعب، أعرف أن الألم ينتظرني.... وسيكون لألمي فائدة).(٦)

وكذلك كانت نهاية منفى (فياض) فإنه عاد إلى وطنه قائلاً: (البرد كان من الغربة والتجربة تمت في الغربة والآن وداعاً للغربة أبداً لن أهرب بعد الآن، أبداً لن أهرب بعد الآن).(٧)

استفاض حنا مينه في وصف الحياة المجرية وقدم في روايته عرضاً لتطبيق الاشتراكية في هذا البلد موضحا الآثار الترفيهية لهذا التطبيق والجانب السياحي من الدولة.

وأثقل روايته بالحديث النظري عن الماركسية وطريقة تطبيقها، والمناقشات الطويلة بينه وبين من اتهمهم بالانحراف عن الماركسية. وحاول التعرف على المجتمع المجري، فعرض شخصيات من العمال والفلاحين والمثقفين. ولكنه أكثر من الشخصيات النسوية المختلفة وأطال في وصف مغامراته معهن، وتنقل في روايته بين أماكن مختلفة امتدت من سورية إلى الصين والمجر، بيد أنه لم يعط المكان دلالته الروائية، ولم يجعله أحد حوامل أيديولوجيته. ومال إلى انتقاد الغرباء في المجر وبعضهم مثله منفي قسراً واختياراً، وبعضهم طلاب يتلقون علمهم، وربما حرفتهم حياتهم الجديدة عن هدفهم المنشود.

لم يستبطن الكاتب أفكاره في عناصر الرواية، وغلب عليها عرض التحقيق الصحفي، وأسلوب الدعاية السياسية وحاول في هذه الرواية (أن يتصدى لمجرى التاريخ فأصيب بخلل في الرؤية التاريخية، ولم يستشرف

المستقبل في مهاجمته انتفاضة ١٩٥٦ في المجر).(٨)

وحنا مينه بطبعه لا يميل إلى الاستبطان، وقد صرح بذلك فقال: "ثلاثة تجنبتها دائماً في عملي: الإسقاط الفكري- الافتعال- الصراخ"(٩).

ربما عاد ذلك إلى إسراع الكاتب في انجاز هذه الرواية وثقته الزائدة عن حدها بقدرته الروائية التي تخرج كل ما يكتبه رواية مبدعة، وربما أراد أن يقدم بطاقة شكر للمجر على استضافته وإكرامه بالطريقة التي يحسنها ويحبّها، وهي الرواية.

لذلك ظهر الموقف السياسي والفكري دعائياً فاقعاً في هذه الرواية قدمها بطريقة خطابية مباشرة وليس ضمن بناء روائي مبدع، على عكس أعماله الأخرى التي حققت شهرة المؤلف، وجعلته واحداً من أهم الروائيين السوريين والعرب، لكنه في روايته المماثلة (الثلج يأتي من النافذة) والتي تظهر سيرته الذاتية قدم حبكة روائية متماسكة مع بقاء الايديولوجيا واضحة صارخة لم تحمّل لعناصر الرواية، وإنما أوردها في الحوار والسرد الروائي للأحداث، التي لا تحتمل التأويل، وربما كانت مقولة الرواية مما يصعب استبطانها وترميزها، وتحتاج إلى مواجهة وصراحة، لأنها تجسد الصراع في الواقع والمجتمع، وليس داخل النفس، وخاصة أن الكاتب ينقل لنا تجربته في بلدين اشتراكيين، كل شيء فيهما يخضع للنظام الاشتراكي، ويفسّر من منظور النظرية الماركسية، والجدل حول تطبيق الاشتراكية على أشده، وهو ما عاشه الكاتب في منفاه، ولم يستطع آن يتجاهله، وربما أراد أن يقدم للقراء العرب نمطين من أنماط تطبيق الاشتراكية في العالم.

تعّرف الكاتب على المجتمع المجري، فنقل في روايته ملامح هذا المجتمع، وعرض الأفكار السائدة فيه، والقضايا التي تتعلق بالتجربة الاشتراكية في العالم آنذاك. إضافة إلى تأكيده على قدرة الإنسان على الحب والحلم بالنجاح، والسعي لتحقيق الأمل والهدف، مهما كانت قساوة الظروف التي تحيط به وتواجهه.

وعرض بمهارة وحذق أجواء جديدة على القارئ العربي، وأجاد وصف الأماكن التي حل بها، والشخصيات التي التقى بها، ونثر لمحات فنية جميلة في تجسيد العلاقات بين الأجناس المختلفة من طلاب ومنفيين، وأدار بخفة الحوار بينهم، فوفّر لروايته قدراً من المتعة الفنية الروائية ولم يخف رأيه في سيرته فهو فاقد لأبيه اليساري، وباحث عن مرشد عامل، وهو شيوعيٌ محبوب جداً، منفتح على الآخر، محب للفن بما فيه الرقص، الذي أشار إليه الشاعر الكبير شوقي بغدادي حين حديثه باسم أصدقاء الأديب حنا مينه.

لا شك أن حنا مينه من اكبر روائيي الواقعيه الاشتراكية في الوطن العربي، وله إنتاج روائي متميز، فيه إبداع والتزام بايديولوجيا محددة، ظل مخلصاً لها، لكنه لم يضمّنها في البناء الروائي المتقن، ولم يحكم المعادلة الصحيحة في هذه الرواية بين الفكر والفن، بين المتعة والفائدة، مكوّني العمل الأدبي الروائي، وغلّب الجانب الفكري على الجانب الفني، ليقدم أيديولوجيته بصورة ناصعة لا تقبل التأويل.

ولهذا شكلت أعمال أديبنا التي انتقلت إلى الشاشة حالة من الجاذبية الجماهيرية الخاصة تعلقنا بها كمتلقين ومشاهدين وتلك هي ابرز مواصفات أعمال حنا مينه.

لكننا نستطيع القول إن جميع أعماله تشكل سيرة ذاتية له من جهة ولأسرته ووالدته بشكل خاص ولرفاقه وأصدقائه وزملائه ومن أحبهم من بيئته أيضاً، فهو وإن ابرز سيرته الذاتية في رواياته وكتاباته الأخرى مثل بقايا صور والقطار والمستنقع وهواجس حول التجربة الروائية، وكيف حملت القلم، والرواية والراوي إضافة إلى ما قدمت في "الربيع والخريف" و"الثلج يأتي من النافذة"، فقد ابرز سيرة رفاقه وأحبائه في بيئته التي عاشها وأحبها بمرارتها وقساوتها فأبدع فيها وتميّز.

أما ما كتبه في مقالاته الصحفية ولا سيما في زواية آفاق في صحيفة تشرين فلم يكن مغايراً لأسلوبه، فهو وإن واكب الأحداث الآنية فقد بقي محافظاً على بيئته ولغته مع مقدمات من عيون الشعر العربي دللت على عمق حسه الفني من جهة ومدى فهمه وتعلقه بالفكر الذي بثه الشعراء العرب في ديوانهم الواسع والكبير من جهة أخرى إضافة إلى خفوت إبرازه لفكره العقيدي في مقالاته المذكورة، وقد يكون ذلك مراعاة لطبيعة المقال الصحفي أو لما قدمت عن متغيرات تأثر الأديب ببيئته الأساسية.

خاتمة:

لقد تبنى حنا مينه قضية فاعتنقها عقيدة، والتزم بها، وصاحب القضية هو داعية، وشارح.

لكن الإنسان الموهوب المجدد لا يقبل أن تأخذ دعوته الشكل التقليدي، فسرعان ما تلتهب الموهبة الفنية بداخله لتبدع أسلوباً وشكلاً جديداً.

وكان القص والرواية هما الشكل الفني الذي اختاره طريقاً فنياً لفكره.

ولذلك نرى أيضاً أن هذا التطور الفني في أعماله والتي سميتها بشكل أو بآخر، سيراً ذاتية له، ولقضيته التي تبناها، قد شكلت بالنسبة له التزاماً بقضايا الشعب والمجتمع والوطن وفق رؤيته وإخلاصه.

إن كل أعمال حنا مينه الإبداعية هي سير ذاتيه له، ولرفاقه، وللشرائح الاجتماعية التي ناضل من اجلها، ولمحيطه الذي أحبه.

لكن هذه السير المثيرة والجذابة جاءت بأسلوبه الروائي الفني الذي أنعش فيها موهبته وطورها.

فكان هذا الإنتاج الإبداعي وهذا التأثير الإيجابي في الحياة الثقافية العربية وهذا الحضور في المجتمع العربي الذي يستحقه بجدارة.

*كاتبة وأكاديمية من سورية



الحواشي:

١. من مقدمة محمد كامل الخطيب للرواية والروائي — حنا مينه- وزارة الثقافة ودار البعث- مختارات ٦-دمشق ٢٠٠٢م ص٥.
٢. في النقد الأدبي، د.شوقي ضيف- دار المعارف بالقاهرة ط٧ بلا تاريخ ص٨٥.
٣. المصدر نفسه ص٩٥.
٤. انظر كيف حملت القلم- دار الآداب بيروت- ط١ — ٦٨٩١ ص٢١.
٥. انظر رواية الربيع والخريف — حنا مينه- دار الآداب — بيروت- ٤٨٩١ ط١ص٥١.
٦. المصدر نفسه.
٧. الثلج يأتي من النافذة — حنا مينه — دار الآداب — بيروت ط٢ ٧٧٩١ ص٧٢٣.
٨. مباهج الحرية في الرواية العربية — د.شاكر النابلسي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٩٩١ ص٥٠٥.
٩. هواجس التجربة الروائية — حنا مينه- دار الآداب — بيروت ٢٨٩١ ط١ ص٠٢.

شربل داغر أو كتابة "الطيف العابر" بين الخبر والأثر

نبيل درغوث *

يتقدّمني طرف لساني
مثل مجذاف
يلعق
توقَ الوصول
كما في مضيق
وبين الضفّتيْن
جسدي رقّاص ساعةٍ تنقضي
بهوس الجذّافين
وَهُمْ يتناوبون على الماء.. !

(شربل داغر)

١ - في الما قبل، الأصل، البدايات الأولى.

مرجع الكتابة، إذا جازت العبارة، في عالم شربل داغر الشعريّ يتحدّد بالصورة؟ ولكنْ، أيّة صورة؟ تلك الّتي بها تتمثّل الكلام، الصمت، المعنى، اللا-معنى، كسالف الصُور في بدْء الوعي الكينونيّ للإنسان حينما نتمثّل بها الموت، كأن أعاد صياغته في عميق الكهوف، وتنامى شغفه بها مروراً بالأصوات والحروف والألوان والنُحوت وإبداعات المخروط، ثم الطباعة واتّساع مجال الرسم والمشهد الّذي تحوّل من عارض التمثّل الرُكحيّ إلى الصورة الضوئيّة بالسينما والتلفزيون والحاسوب؟ أليست الصورة، واحدةً متعدّدة، هي الحضارة بكثافة الطيف في المؤتلِف والمختلف، كأنْ نذهب بمُجمل التسمية أو مُطلقها إلى الفنّ؟

إنّ قارئ نصوص داغر الشعريّة (١) يُدرك حقيقةً بدئيّة مفادها أنّ الشاعريّة هنا لا ينحصر وجودها في الشعر بل يتعدّاه إلى "الشعريّ"، هذا الّذي به تتكلّمُ الفنون، كلّ الفنون، دون استثناء. لذلك ترتبك القراءة في حضرة النصّ الشعريّ بالمساءلة: كيف الدخول إلى عالم شربل داغر؟ هل من باب الشعر ذاته أم ماهيّة الشعر أم الفنّ بمُجمل قِيَمه ومراجعه الجماليّة أم مُجمل المعنى أم مشروعيّة الكتابة باللاّ-معنى، مُنجب كلّ المعاني الحادثة والممكنة أم بالرغبة، الشهوة، النزوع التراجيدي الهازئ حينا والجادّ أحيانا إلى ممارسة لعبة الموت بالكتابة الّتي لا تعني الانحباس في المكتوب واللّغة، بل هي استقدام للفجوات الماثلة في ممكن النصّ، في الصمت الّذي به يتشكّل الكلام ويفيض بسيميائيّات أخرى تُفضي إلى مُتخيَّل الصوت والشكل واللون والحريّة ومجمل القوى الجسديّة حِسّاً وتخييلاً وحَدْساً؟





٢ - الشعر بالكتابة وفي الكتابة.

يُضحي الشعر إذنْ عند قراءة مجمل نصوص داغر الشعريّة تسميةً فضفاضةً مُخاتلة لأنّه أوسع مدى من أن ينحصر وجوده في القصيدة أو لاحق النصّ الشعريّ على امتداد تراكم تجربة القصيدة العربيّة المكتوبة بالنثر" (٢)، بل هو النصّ المُفكّك بالقصد والمُعاد بناؤه بضرْب خاصّ من "اللّعب الجادّ"، بانتزاع النَفَس الوهن عن لغة الشعر وإعادة التوهّج إلى فعل المحو والإنشاء، وبانتهاج سبيل كتابة الطيف العابر، آنَ استعادة بعض من ذاكرة البدايات الأولى بَعد استبداد ذاكرة الفرع الأبويّ بذلك الأصل الرَحِميّ.

كذا النصّ الشعريّ لدى شربل داغر تناصٌّ واسع لا ينحصر بناؤه في تقليب سيميائيّ ودلاليّ واحد، لأنّه يتوسّل بثقافة العَدّد أنطلوجيّا وإناسيّا (أنتروبولوجيّاً) وفنيّا، نسبةً إلى مُتعدّد الفنون ومُختلفها لما يُعالقُ ويُداخل بين الحرف والطيف، والأثر واللون، والمرئيّ واللاّ-مرئي بمنظومة تآلف حادثة مختلفة في كتابة الشعر العربيّ بين الإشارة والأيقونة والرمز عند أداء الملفوظ الشعريّ.

٣ - في مسار التجربة،

لطبوغرافيا (مواقعيّة) التجربة لدى شربل داغر بُعْدان يتعالقان آنَ البحث في مُجْمَل تشكّلات الكتابة: تراكُم التتابُع والإبْطان.

فالتناوُل الزمنيّ هو المرادف التقريبيّ، هنا، لمفهوم تراكم التتابع، كأن تتحدّد سمات التجربة ومفاصلها الكبرى كالآتي:

أ - عند "فُتات البياض" (المجموعة الشعريّة الأولى) (٣) يستبدّ الفراغ العدم البياض السلب باستواء المعنى المتداوَل وجاهزيّة الحرف المسْتَعمل ببدْء تحويل وُجهة الكتابة من التمَرْكز إلى التمدُّد، ومن التكثيف إلى التَبَدُّد سعيا إلى كتابة شعر مختلف مُستوحى من الصمت، الوجه الآخر للصوت.

وكأنّنا بهذا الديوان نشهد ميلاد الشاعر الوجوديّ بلغة الشعر تحديدا. وقد تزامن هذا الميلادُ وتفتُّح الجسد والذات على الأنوثة في الواقع والرمز، إذ تدبّ في الداخل حياةٌ جديدة تُفكّك المُتناظم الموروث وتدفعه بقسوة جميلة إلى مزيد من الانقسام (الفُتات) كي يُعاد إنشاء الذات بنواة متجدّدة وآفاق واسعَة لا تُحدُّ بدلالة مُسبقة أو حُكم جاهز. وبذا يُحدث شربل داغر مشروعا لإنشاء لُغَة داخل اللّغة ليغمره فيض سحريّ مباًغت يشي بالميلاد الوجوديّ المذكور:

"ماء ينبجس

خلسة،

يسردني على عجل

على مسامع أصابعها."

في «تخت شرقي» يواصل الشاعر هدم بناء القصيدة التقليدي، باعتماد خطة للكتابة تقوم على الحدس والصدفة والتجريب

ب - وفي "تخت شرقيّ" (٤)، يواصل الشاعر هدْم بناء القصيدة التقليديّ، وذلك باعتماد خُطّة جديدة للكتابة تعتمد الحدس والصدفة والتجريب في ذات الحين، وتُقارب بين الجسد الكاتب والجسد المكتوب بتعالُق حميم يُعيد للّغة بعضا من وهج الصوت، وللصوت بعضا من نبض الجسد. وكأنّ الشاعر بهذه المجموعة الشعريّة الثانية يُغالب ثِقَل المعنى الشعريّ المُتقادِم الموصوف في الأساس بالإرث وليس بالتراث، وينشد "الخفّة" التي تتحرّر بها الروح الكاتبة من عديد الأثقال والأغلال والأحوال المتراكمة في ذاكرة الفرد الكاتب، وذاكرة المجموعة الوطنيّة والقوميّة التي ينتمي إليها بحُكْم تاريخ السُلالة الأخصّ والأعمّ في ذات الحين، حتّى لكأنّ هذه المجموعة الثانية تشهد على توقّف أو ما يشبه التراجُع القصديّ الّذي يُراد به إثبات هويّة مّا لا تؤمن بالنواة الساكنة وواحديّة المرجع التراثيّ، بل هي الطفرة المباغتة في زمن المجموعة الأولى تزامناً مع وعي ناشئ شبه عَدَميّ تستدعي في اللاّحق استرداد "وُجهة مًا"، زَمَناً أو رَمزاً قيميّا لزمن كان، وهو الماثل في طوايا النفس وخفاياها، الفاعل سرّاً وَجَهراً في اللّغة الأخرى المنبعثة من ذات اللّغة الأمّ، بضربٍ من التبعيد بين الـ"هنا"، الـ"هناك"، بين الآن وذاك الزمن، بين "الأنا" والـ" هُم "، كمسرحيّة تُدار على مسرح الوجود:

" مُمثّلون فوق خشبتي

يتواجهون ويتجادلون، ويُمسِكون نُتفاً من حوار

وأنا، قابعا في العتمة،

أتسقّط السمع،

بخِلاف الملقّن

وأستردُّ ما فاتني من الليل".

ج - وفي "رشم" (٥) تشي الكتابة بما وراء الحرف، بالطيف المُفضي إلى ما هو أبعد من الكلمة ومنطق اللسان، إلى حيث التعالُق الحميم المُخصب بين الكلمة واللون، بين ثقافة الشعر وثقافة الرسم. وبذا يتّسع مجال سيمياء الكتابة الشعريّة بمُحصّل تُراث القصيدة وحادث تناصّ الفنون، وتحديداً فنّ التشكيل، على وجه الخصوص. كما يتعالق مخيال اللّغة الحادثة بين بلاغة الاستعارة الشعريّة وإيحاء المُطابقة المُسْتقْدَم من عالم اللوحة الزيْتية.

وإذا ثقافة التعدُّد الفنّي تدفع التجريب إلى أبْعَد الأقاصي في حادث تجربة الكتابة، كأن تكتشف الذات الكاتبة بعضاً من ذاك المشترَك الماثل في جميع الفنون: "الشعريّ" بفائض الكينونة، والكينونة بفائض الشعريّ. لذلك يُغيّر شربل داغر الوجهة من مدار الهويّة إلى بدء مًّا هو المرجع لكلّ الهويّات الفرديّة والجمعيّة، كأنْ نقول رغبة الموجود (Etant) أو "الواقع المطلق"، على حدّ عبارة نوفاليس(Novalis)، (٦) الّذي يستقدم إليه كُلّ "الاتجاهات":

"كأنّنى خطّاف صُور

أوْ جَوّابُ تيه



كأنّني منارة على المحيط:

لها الاتّجاهات كلّها،

مُقيمة ومُسافرة

في آنٍ."

د- وفي "حاطب ليل" (٧) تستمرّ مغامرة الموجود المُنبعث من تحت أنقاض العادة وثقافة الفرع الذكوريّ المتمرّد على أصله الأوّل باندفاع آخر، وبالتكرار أيضا. لأنّ الكتابة الشعريّة لدى شربل داغر ليست انفلاتا دائما من حال كتابة إلى أخرى، بل هي حيرة الأساليب أيضا والتردّد اللا-إرادي أحيانا عديدة بين سالف القيمة الجماليّة والأخلاقيّة وممكن القيمة اللا-مُسمّاة المختلفة الّتي قد لا تعني بالضرورة، وكما أسلفنا، انفصال الفرع عن الأصل، والجزء عن الكلّ، والما-بعد عن الما-قبل. ومثلما تحرص الكتابة في "حاطب ليل" على وصف كتابيّتها تُفكّك اللحظة عند حدوثها الطارئ الراهنيّ لإكسابها صفة التاريخ المُنفتح على الأصل الأوّل بمُتعدّد دوالّه واختلاف مراجعه ووضعيّاته.

وكأنّنا بالمشترك القائم بين "رشم" و"حاطب ليل" نتمثّل إبْدالا في مسار التجربة لدى شربل داغر يُمكن إجماله في تحوُّل وعي الكتابة من آثار الجسد المُعطى بثقل الإرْث الّذي لا يعني تُراثا فرديّا وجماعيّا وإنْ سعى إلى ابتسار هذا التراث والزجّ به في واحديّة المعنى، إلى الجسد-المشروع الّذي هو، بكتابة النصّ الشعريّ، إمْكان للفهم بمُشترك فعْليّة الإنشاء والقراءة، كأنْ يتّسع مجال الإنشاء بالحاسوب ويتأسّس على مقروء سالف. كما يستدعي إليه ذات / ذواتاً قارئة.

ولئنْ تحدَّدَ مسار الكتابة في سالف التجربة بما يُشبه العدم المحض، إذا جازت العبارة، فإنّ للعتمة (الليل)، هنا، دلالة العَدَم المسْكون "بطُمأنينة" حادثة لما طَرَأَ على "السكن" من حادث المعنى، بالسفر إلى الداخل، وليس عبر المكان، بالتجوال في أقاصي الأمْكنة والأزْمنة دون مفارقة اللحظة (الآن) والموقع (الـ هُنا) ببصيرة الأعمى يشقّ "بعَصَاه" عتمة الضوْء في ليل حاسوبيّ آسر:

> **في «حاطب ليل» تستمر مغامرة الوجود المنبعث من تحت أنقاض العادة وثقافة الفرع الذكوري المتمرد على أصله الأول**

"بفجاجة ثمرة

ما إنْ يرنّ ألقها

فوق شاشة

أجوس بياضها

بعصا الأعمى في أمكنة شاردة."

هـ- وكأنّنا بـ"إعراباً لشكْل" (٨) نشهد إبْدالاً مفاجئا آخر في مسار الكتابة، إذْ يتفاقم وعي الكارثة بمزيد من استبطان العتمة وانتهاج سبيل الرغبة في تصيُّد اللحظات الهاربة وتحويل وجهة الكيان من الانتظار داخل شرنقة الموقع إلى ممارسة لعبة أشدّ خَطَراً وجدّيّة، تلك المُتمثّلة في تقليب وعي الموت بالكتابة. فثمّةَ نبض آخر يُشبه الصدى الّذي يشحن جسد النصّ الشعريّ برغبة الإفناء قبل الفناء. وبذا يتّسع مجال الرمز الفعليّ باليد عند الإصرار على مواصلة استخدام الحاسوب أو اللّواذ به، تحديداً، ليتناظم مُثلّث الاقتدار على الكتابة بمدلولها الواسع، كأنْ يتعاضد الحرف والطيف والعلامة الضوئيّة في صياغة جامعة تصل الشعر بالرسم والكتابة الإلكترونيّة وتُؤالف بين ثقافة القلم والريشة و"الفأرة". وما الاشتغال على الحاسوب إلاّ بدافع توسيع أُفُق العبارة الشعريّة.

وبهذه الرؤيا ينتصر اللّعب الجادّ على الجدّ الهازل، ومهرجان المشاهدة على الوجود المأتميّ، والبحث عن لحظة إسعاد على الانتظار السمج، والانشغال بالحركة على القلق، وممارسة فنون التحويل من شكل إلى آخر على صياغة الأشكال الثابتة. فيتحوّل زمن انتظار اللّحظة الأخيرة إلى زمن حادث يُغالب قلق النهاية بـ"سعادة " مُفاجئة تُنشئها الذات الكاتبة قريبا من العدم المتربّص بالموجود أينما اتّجه وأيْنَمَا حَلّ، وبحريّة من ألف أقسى الأغلال وأشدّها على الروح، وبالغيريّة تنفتح بها سماء الأنا كتاباً يُمْطِر حروفاً ومعاني وألغازاً جميلة:

"هو أنا، أنا هو: يبقى في جواري

غيري هو أنا، أنا هو غيري: يبقى في جواي.

أنا من دون القصيدة، هو من دون القصيدة: يبقى في جواري

هي: هو وأنا،

هو: هي وأنا،

أنا: هو وهي: يبقى في جِوَاري " (٩)

و- وفي "لا تبحث عن المعنى لعلّه يلقاك" لا يمتلك الشاعر من الاتّجاهات سوى مزيد التوغّل في العتمة والاستمرار في مغامرة إعادة إنشاء المعنى الشعريّ أو تفكيكه بحادث الأشكال واتّساع أُفُق الاستدلال بالصمت، بالسلب، باللا . معنى. لذلك يشهد مسار التجربة الانتقال شبه الواعي من رغبة الكتابة إلى كتابة الرغبة لتُقارب همس الكارثة في منظومة نصّ مُترجرج دلالةً وإمكاناً للدلالة بين "ثقل الواقع" و"خفّة الحلم". فيتنازعنا في الأثناء ذلك "الثقل" وتلك "الخفّة" بنبوءة شعريّة تستبق الفاجعة وتستقرئ صُوَر الدمار والجُثث والدسائس الّتي ستحلّ بلبنان في صيف قادم سرعان ما استحال إلى "واقع مُشاهَد" وقد كان "واقعا

بالشعر".

كذا تلتقي في هذا الطور نبوءة الشاعر وحدس الكتابة بتعالُق اللحظة، بمجمل خبرة الماضي، ومختلف إمكانات الاستباق كي تتنامى في الأثناء زمنيّة الوعي الكينونيّ المختلف، قريبا في المدلول من وعي "الواقع المطلق" النوفاليسيّ حينما تتجمّع في آن المكتوب أطياف ماضي الكارثة وآثار الجرح القديم الدامي المُستعاد، ويتهدّد الوطن (لبنان) شبح الجثّة يُستباح تمزيقها باسم الفرادنيّة المقيتة أو الطائفيّة الغادرة كي يحتجب في الأثناء حُلم الشجرة وينحبس المعنى لتَعطُّل الإرادة واستبداد الخواء العدم الكارثة بالحياة والصورة والحركة:

" الشجرة التي رسمتُها عن ظهر قلب

استطالت فقط في أصابعي،

أبحث عنها فلا أجدها

أتوجّه إليها فلا أتقدّم "

ز - وإذا "لا تبحث عن المعنى لعلّه يلقاك" أشبه ما يكون ببوّابة الشعر الحادثة على فنّ آخر حينما يُسفر نصّ "العباقرة يصلون سريعاً.. والحمقى أيضاً!" (١٠) عن لون المَسْرَحة، مَسْرَحة الكارثة بترسيخ نبوءة الشعر، بالحوار المُمكن في زمن استحالته أو تعثّره، وبتواصُل الضمائر المتحاورة مَسْرَحاً في سياق يتعسّر فيه التواصُل رغم وفرة وسائل الاتّصال. لقد أدركت الذات الشاعرة مدى الحاجة إلى مُتعدّد "الأصوات" للتدليل على الكارثة الحادثة، وإن اتّخذ هذا التعدُّد له صفة تغايُر النبرات أو اختلاف الأصداء لصرخة واحدة، إذِ الحادث في راهنيّة النصّ الشعريّ المُمَسرح كتابةً أو القابل



للمسرحة إنجازاً هو ما لم يحدث بَعْدُ أو قد يحدث بل سيحدثُ، إنّ فتحنا بنية هذا النصّ على القادم من الوقائع آنَ الوَصل بين الزمن الشعريّ والزمن التاريخيّ:

"ما يجري هو ما يجري الآن. لا غير

ما يجري لن يجري بعد. أبداً.

٤ - في ثوابت الكتابة التقريبيّة لدى شربل داغر:

هو البياض (فتات البياض) يُنشئ بَدْء الرغبة (شهيّة الكلام الشعريّ)، أو

تلتقي نبوءة الشاعر وحدس الكتابة بتعالق اللحظة، بمجمل خبرة الماضي، ومختلف إمكانات الاستباق

فَلْنَقُلْ: هي اللّغة الشعريّة تُسفر بَدْءاً عن ما وراء اللّغة يتّسع مجاله ويتعمّق بالرسم والحاسوب، وبفتح حوار الذات مع ذاتها على متعدّد الضمائر بمسْرحة الوجود الفرديّ والجماعيّ، ليبتدئ بذلك شربل داغر طوْراً آخر في الكتابة، "بشهيّة" من تملّكه عشق الكتابة المُمَسْرَحة شعْراً، هذا الّذي يدفعنا إلى انتظار جديد آخر مختلف في مستقبل الكتابة القريب.

وبهذا النسق من التراكم والإبدال ينكشف ما يُشبه الثوابت التيّ بها يمكن تمثُّل خصوصيّة تجربة الكتابة الشعريّة لدى شربل داغر، كالآتي:

أ - في الغيريّة والتواصُل.

إنّ قارئ مجمل هذه التجربة، منذ "فُتات البياض" إلى "لا تبحث عن المعنى لعله يلقاك" يُلاحظ ثابت الغيْريّة قائما في مختلف النصوص، قريباً من مفهوم صلة الأنا والأنت بالمنظور التواصُليّ لمارتن بورر (MARTIN BURER) (١١)، إذ الغير، هنا، هو في صميم الذات، بل إنّ الذات لا تقدر على التكلّم إلاّ بواسطة هذا الغير ومن أجله. فإذًا استحال الغيْر كانت البُهمة الوحشة استفحال الكارثة نضوب الرغبة توقُّف كُلّ شيء الانصدام التبدّد التلاشي الكامل.

فقد يكون الغير صدى الذات أيضا ومُجمل رموز الذهن المُتكلّم، وهو أيضاً مُحَصّل ثقافة التراث والحداثة وما بعد الحداثة، بني الإنسان، وهو الواحد المُتعدّد الّذي لا يمكن نفي تعدُّده، كالذات الشاعرة رغم النواة الّتي تُحدّ بها في البدء والمرجع وحسب التقريب.

ب- استثمار الفراغ، البياض، العتمة.

فالسلب (Négativité)، هو الإمكان الوحيد الّذي يُبدّد به الشاعر كثافة الوثوق المُخادع. لذلك تنزع تجربة الموجود الكاتب إلى التجريب بمُتعدّد الأساليب وواسع التناصّ. كما يتجاوز

الملفوظ الشعريّ جاهز النصّيّة إلى كتابة مُنفتحة تحوّلت تدريجاً من النصّ الشعريّ المختصر إلى النصّ المُطوّل بالتكرار والدوران والتمدُّد وتوالُد الصُّور المزحومة بالحالات والمواقف.

ج – البحث الدائم عن استعارات جديدة.

لقد أدركت الذات الشاعرة عجز اللّغة المُتكلّمة وحدها عن أداء القصد الشعريّ. لذلك نراها ترفض الالتزام بسالف الاتّفاق التداوليّ اللّسانيّ ضمن بيان اللّغة وبلاغة الشعر لتبحث لها عن آفاق دالّةٍ أخرى.

ولئن تعاظمت شهوة الكتابة بآخر المجموعات الشعريّة المذكورة تزامُناً مع استفحال وعي الكارثة فإنّ تَمَوْقُع الذات الكاتبة في محيطها المكانيّ الوطنيّ والإقليميّ والعالميّ يدفعها إلى أن تشهد حالاً تراجيديّة أعنف من مُجمل حالاتها السابقة، إذ تعصف بها في الداخل ريح التردُّد العنيف بين إرادة الموت ورعب الهلاك (١٢)، كأنّ يخترقها زمنان: اللّحظة الواقع راهن الكارثة في اتجاه و"الواقع المُطلق"، بلغة نوفاليس تقريباً، في الاتّجاه الآخر.

أدركت الذات الشاعرة عجز اللغة المتكلمة وحدها عن أداء القصد الشعري. لذلك نراها ترفض الالتزام بسالف الاتفاق التداولي اللساني

فكيف لشربل داغر، في هذا الظرف الإشكاليّ العصيب، أن يُغالب حال التردّد المذكور: هل بتغليب الزمن الثاني على الزمن الأوّل عند كتابة ما يحدث بالرجوع إلى مجال اللّغة المُتداولة أصْلاً ومرجعاً وكتابة التفاصيل بضروب شتّى من التناصّ الحادث المختلف وإنشاء استعارات أخرى جديدة في الأثناء أم باستعادة وهَج الزمن الأوّل دون الانفصال عن اللّحظة الكاتبة وسياقها الحافّ، وذلك بإحالة لغة الشعر على الما. قبل، تلك الصورة الجنائزيّة الصادمة الدامية المُتجلببة بالسّواد المزحومة بحنين البدايات والنهايات مَعاً، تلك الّتي هي بمثابة الرحم الماثل صداه في لغة الشعر ذاتها، وبها كان التكلّم، الصورة الوالدة (matrice) الّتي لا تعني لشربل داغر ذلك العتيق المتقادم، بل ما يمثّله صداه في آنيّة اللّغة وراهنيّة التكلّم، صورة ما كان ويكون وهو الآيل حتما إلى الانقضاء، صورة "الطيف العابر"، على حدّ عبارة الشاعر، الّذي يمتلك رغم قلق النهاية المحتومة المؤجّلة وعجز اللّغة ذاتها إرادة من يرغب أو يحمل في الصميم شهوة التكلّم في الشعر وبالشعر، على غرار ما تردّد قوله على لسان محمد بن سيف الدين بن أُديْمر البَغْدادي في نصّ داغر المخطوط الموسوم بـ"وَجْهاً لوجه أو وصيّة هابيل": "لا تنظر إلى مَن قال وانظر إلى مَا قال" تغليباً لخصوص الفرد على مطلق الفرديّة، وماهيّة المُسمّى على جاهزيّة الاسم، باعتبار القائل طيْفاً عابراً، والقول هو الأثر.

---

* كاتب وناقد من تونس

الهوامش.

١-يرفض الشاعر جاهز الأسلوب. لذلك لا تستقرّ هذه النصوص على وتيرة واحدة. إلاّ أنّ التجريب، هُنَا، ليس غايةً يُرادُ بها التجريب فحسب، بل هي أداة مشحونة بأسئلة الكيان، بَدْءاً من اللّغة ومروراً بالذات المتكلّمة شعرا وسَفَراً في أقاصي المعنى وإمكان التدليل أيضا باللاّ ـ معنى.

٢-مصطلح من وضع شربل داغر، وبه يُعَرّب " Poème en pose " اختلافاً مع " قصيدة النثر "، الترجمة الشائعة في العربيّة منذ ثلاثة عقود، تقريباً، عَوْداً إلى أدونيس وأبناء جيله من شعراء الحداثة الستينيّة من القرن الماضي وما بَعدُ.

٣-شربل داغر، فُتات البياض "، لبنان ـ الأردن: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨١.

٤-شربل داغر، " تحت شرقيّ "، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٠.

٥-شربل داغر، " رشم "، لبنان: دار الورد للنشر، ٢٠٠٠.

٦-Jean Burgos " Pour une poétique de l'imaginaire، "seuil، ١٩٨٢، P٤٠٢.

٧-شربل داغر، " حاطب ليل "، لبنان: دار النهار للنشر، ٢٠٠١.

٨-شربل داغر، " إعراباً لشكل "، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

٩-شربل داغر، " لا تبحث عن المعنى لعلّه يلقاك "، مصر: دار شرقيّات، ٢٠٠٦.

١٠-" العباقرة يصلون سريعا... ـ والحمقى أيضا " من " لا تبحث عن المعنى لعلّه يلقاك ".

١١-Martin Burer " Je et Tu، " France: Aubier، ١٩٦٩، P١٣.

١٢-Maurice Blanchot، " L'espace littéraire "، Gallimard، ١٩٧٣، p١١٦.

شعرية التحول في قصيدة "ضوء على الإيقاع.. وتحترق الكشوف"* لغالية خوجة

عبد الحفيظ بن جلولي *

يتحرك النص، عندما يمتلك مستويات قادرة على أن تجعل القارئ يتحرك داخله عبر التنويع الذي تقدمه المقاطع النصية، من خلال المعنى في صعود وهبوط حركة منتجة للحياة ذاتها في أتون التصور وليد اللغة، والعلاقة (الناص/ النص) إطار موضوعي لترسيم الحركة في دائرة البنية المهيمنة التي تتمثل في اللغة، وعندما يعتبر البنيويون ومنهم (دي سوسر) أن اللغة بنية فإنه "سواء كانت البنية اللغوية أو غيرها هي محور الدراسة..، فالبنية لا بد أن تتصف بالشمولية والتحول..، أما التحول فيعني أن البنية ليست وجوداً قاراً وإنما هي متحركة دائماً"(١)

هذه الحياة التي هي مادة الشعر تؤرخ لتحولات الذات الشاعرة عبر الانزياح عن خطية الفكروية الشعرية إلى تقلبات المسار الذاتي الشعري، فتقول وعيَ ولا وعي تحولاتها انطلاقاً من إشارات دالة، يمكن محاصرتها من خلال فحص وتمحيص بارقات التجربة الذاتية في سدى النسيج الشعري، ولعل قصيدة الشاعرة غالية خوجة تتحرك في بعض رؤاها ضمن مجالية التحول.

العنوان / معادل التحول:

يضع العنوان الذهن مباشرة في مستوى انتظار حالة معينة تتأسس شعرياً وفق دينامية فنية، ثم بعد ذلك تنطرح إمكانيات تفكيك الحالة الشعرية المتعددة التي تمنحها تعددية مستويات الفكروية الشعرية.

ينغلق النص على عدة مستويات للقراءة انطلاقاً من إيحائية العنوان، حيث ينطوي على مستويين ذوي طبيعتين مختلفتين، مستوى بصري ومستوى سمعي، وتفاعل المستويين الإدراكيين أنتج مستوى ثالثاً، هو المستوى الكشفي (مفهوم صوفي)، مما جعل النص عند تجليه هذا، يتمحور حول موضوعة التحول، تحول الذات من خلال الاندماج في لحمة النص، مما يكسبه. النص. حركية خاصة يؤول من خلالها إلى الأنا، منجزاً النص / الأنا، وبذلك يصبح النص متحيزاً إلى الجزئي العاكس للكلي، وتلك من مميزات الشعر الحداثي.

الحفر في مستويات النص يقود إلى تعرية جملة مفاهيم تسند موضوعة التحول عبر التصعيد الشعري للتجربة الذاتية، فـ(الضوء) ولواحقه الدلالية، تعابير معنوية، و(الإيقاع) أكثر انحيازاً إلى المحسوس منه إلى المعنوي، والعلاقة بينهما من خلال النص كشفية . تعروية . تسلطية (تسليط الضوء على الإيقاع) بما يؤدي سلطة المعنوي على المحسوس، وهو ما يندرج تحت الإفصاح الصوفي ضمن فضاء النص، وينتج عن هذه العلاقة . تسليط الضوء على الإيقاع . تعرية ما كان متخفياً "وتحترق الكشوف"، أو بالمعنى الصوفي: "التجلي".

من خلال هذه الوظائف الشعرية، تتشكل حالة تتلبس الشاعرة، يكشفها النص وتندرج ضمن المسار الشعري.

نص الذات. محور الحركة / التحول:

تتأسس الحركة النصية عندما تحيل البنية إلى نص ما، "والفن محاولة مستمرة لاستيقاف الحياة لحظة، محاولة لحصر التجربة في إطار مغلق" (٢)، وإذا كان النص فضاء لحصر التجربة، يكون النقد الموضوعي قد أصاب حين اعتبر أن "الأثر وعاء للخلق الأدبي، ولكنه وعاء ذو حركية خاصة به" (٣).

يتوزع النص بنيوياً إلى مقدمة قصيرة تؤسس لفضاء التحول ابتداء، ثم يتمفصل عند موضوعة التحول التي يشير إليها بحرفية المفردة الدالة.

تتمثل المقدمة في:

هل تحسب ظنوني أن الليل رماد

قديم،
أم توقن أحوالي أن الفجر لن يأتي؟
يتمثل المفصل الأول في الجملة الشعرية:
لا وقتي.. يتسع لتحولاتي،
ولا.. وقت الوقت..

بينما يتمثل المفصل الثاني في الجملة الشعرية:

فيزدهر الكون بالغرابة
والغرابة، بمتحولاتي..

ثم يزدان النص عند مقاطع كثيرة بمفهوم النحول لينتج آلياته الشعرية الدالة على عدم سكون اللحظة الشعرية وقرارها عند ثبوتية الوصف، تقول الشاعرة:

ترتجف اللحظات وهي تحبل بي..
ألذلك،
يتوه الزمان عن منابعه كلما أولد؟

انزياح النص إلى مفهوم الحركة (التحول) جاء بعد اندغام الأنا الشعري (الذاتي) في اللحمة النصية، ويظهر ذلك من خلال المعطيات الداخلية للنص وخصوصاً معطيات الشكل، وبمعاينة الحقل المفرداتي للأنا يتبين ذلك (ظنوني / أحوالي / داخلي / أولد / تفهمني / جسدي).

هذا التلبس النصي بالأنا أحدث تماهياً معنوياً، حايث الذات بالمعنى، وسار بهما نحو مُدرك التحول، حيث يصبح النص أداة لنقل حقل التحول إلى المتلقي عبر وسائط المعنى، فاللحظة الشعرية التي تتاخم الذات الهاجسة تباغت الزمن، فتمنحه معنى، وتربك فواصله لديمومة الولادة الإبداعية:

ألذلك يتوه الزمان عن منابعه
كلما أولد؟

هذه الديمومة لا تعيد إنتاج نفس اللحظة الزمنية، بل تساهم في بلورة سحرية الزمني وإيغاله في مستحيل الذات:

خرير لاذع من أقصى المستحيل،
يتكون....

لهذا نجد أن المفصل الأول تربط فيه الشاعرة الذات بالوقت (الزمن) على اعتبار أنه متغير، لتأسيس مفهوم التحول، ثم تربط الذات في المفصل الثاني بالغرابة لإعطاء التحول مدلوله الإبداعي البعيد عن النمذجة.

صيرورة النص إلى الأنا الشعري لا يؤول إلى الذاتية بالمعنى العام (السلبي) لأن العملية من وجهة نظر النقد الموضوعي تتعلق بالأسلوب الذي هو "ليس مسألة مرتبطة بالنقدية (أي تقنيات الكتابة)، بل إنه مسألة رؤية ذاتية (أي وجهة نظر معينة للعالم والأحداث)"(٤)، وهذا ما يساهم في ثراء مفاهيمي ونماء فكروي شعري.

طيفية الزمن / بنائية المدلولية:

يُحدث النص انتشاره في دائرة المعنى انطلاقاً من مؤشرات ارتكازية في الخطاب تستدعي (مقصدية / نية الباث) (٥)، ونص "ضوء على الإيقاع وتحترق الكشوف" جعل من الزمن مرتكزاً قوياً، قدم من خلاله مادة شعرية انسيابية صائرة إلى الذات، لبناء تحولية ذاتية تزاوج الزمن وترسم ملامح ثنائية منزرعة في النص منتجة لدلاليتها في "أفق التوقع" (٦)، أي "الإطار الثقافي والاجتماعي الذي سيقع فيه تلقي الكتاب وقراءته" (٦).

معاينة بعض المقاطع الشعرية تبين أساليب الاغتناء النصي من خلال التوظيف البانورامي للزمن في إطار كشف تحولات الذات، وعليه: يكون الزمن عاملاً وعنصراً قائماً بذاته في نطاق النص(٧).

إن المقارنة بين الجملتين الشعريتين التاليتين تبين مستويين للتنويع الدلالي لموضوعة الزمن:

١. الجملة الأولى:
تركض الأبدية إليّ

إشارة رمزية إلى هذا اللا نهائي الذي يؤول إلى الذات، والذي لا تدرك فواصله، وبالتالي، فهو تحول مطلق يؤدي مفهوم الزمن المطلق.

٢. الجملة الثانية:
لعلني أنا التي تأخرت،
كما..،
يتأخر الغيب عن الموت.

امتداد الغيب لا نهائي كما الأبدية باعتبارها مجرداً غير مدرك، فهي ذهنياً مفتوحة على اللا نهائي، ويتأخر الغيب عن الموت الذي هو إعدام للحركة، يصبح التأخر امتداداً كما الغيب والأبدية، لهذا آلت الشاعرة بالتأخر إلى الأنا نصياً:

لعلني أنا التي تأخرت

لتتقمص امتداد الغيب والأبدية من جهة، ومن جهة أخرى، لتحافظ على ديمومة التحول.

يتضح الامتزاج بين صيرورتي النص والأنا، لاستخلاص صورة مبتغاة في إطار التوظيف الزمني الذي أخذ علاميته داخل نص تتعدد مستويات صوره لتركيز حالة التحول، فتعمد الشاعرة إلى إلغاء الزمن ليتشكل المطلق:

أم نغلق الليل على النهار
لتصير المعاني نبيذية أكثر؟

بإزاحة الزمن (الليل/ النهار) إلى هامش النلق، تنبثق المعاني بتوصيف غير مدرك يعطي للأشياء أبعادها الجوهرية، والمسافة بين الإلغاء الزمني وصيرورة المعاني تتدرج لا محالة ضمن مفهوم التحول الذي يقع فيما يقع على الذات الشاعرة بدلالة الجملة الشعرية:

لتصير المعاني نبيذية أكثر

و"الوحدة الدلالية" (٨) التي تقوم بالجمع بين غلق الليل على النهار (المطلق) والنبيذية هي النشوة التي تتحصلها الذات من خلال الإطلاق والتنبيذ عند مفهوم الإطلاق الزمني يبادر النص إلى أسطرة الزمن لتكريس استمرارية الزمن، يبدو ذلك من خلال الجملة الشعرية:

وتركت للنخيل ظلالي لتكون تمراً
أو أسطورة غائمة

اختارت الشاعرة ظلها كموضوع للتحول إلى حالة أخرى تختلف عن الذات من حيث الطبيعة لارتباط الظل أساساً بالزمن، فهو يتحول معه من جهة، ومن جهة أخرى لتهويم موضوعة التحول، واستمراريتها بطرق شتى مستحيلة الإدراك لتقريب الطبيعتين (الظل) و(الأسطورة)، أي حتى تلتقي طبيعة الظل التهويمية وطبيعة صيرورته إلى الأسطرة لإنتاج الاقترابي الأسطوري في المجال التفاعلي مع الأفق الذهني للتلقي.

إدراج التحول / تأنيث المعنى:

"منطلقات المعنى" (٩) بتعبير "بارت"، تثير استفراداً خاصاً في ذهن القارئ بما ينغلق عليه النص من بنيات ودلالات لا تنفضح إلا تأويلياً، والمعنى هو "محتمل كل خطاب"(١٠).

في إطار المواجهة مع النص ينصب الاهتمام على ذلك الاشتباك بين الألفاظ التي تشكل في سياقاتها الجملية وحدات تنحت معالم الخطاب، وتدفع به إلى "أفق التوقع"، "فكل نص إثارة تستلزم تأويلها"(١١)، وبالرجوع إلى القصيدة نرصد في بعض المقاطع معاني لبعض المفردات، ترمي إلى

تسنيد موضوعة التحول، فالمقطع الشعري:

١. "ترتجف اللحظات وهي تحيل بي.
٢. آلذلك يتوه الزمان عن متابعه كلما أولد"

بداية، ينتج عن التقطيع الدلالي للمقاطع جملتين شعريتين (١+٢)، المقابلة بينهما تكشف عن تناقض يولد شيئاً من الصراع، يهدف من خلاله النص، الإحالة إلى موضوعة التحول، حيث "إن أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع والتجاذب الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية" (١٢) كما يقول د. عثمان حشلاف، وعليه:

فالجملة الشعرية الأولى (١) توحي بحضور الزمن.

بينما الجملة الشعرية الثانية (٢) توحي بغياب الزمن!

وما بين الحضور والغياب، مسافة للتحول تتشكل في السياق المفاهيمي لـ (الحبَل)، إذ يستشعر الزمن. "اللحظات" بتعبير النص. قدوم الذات الشاعرة في عملية الولادة، ثم ينفلت . الزمن . عن التحديد . "يتوه" بتعبير النص . عند الحضور الفعلي للذات الشاعرة، وذلك ما يمنحه في أفق العملية الإبداعية المستمرة معنى، وتستمر هذه الدورية ﴿ (مخاض / حضور للزمن) / (ولادة / غياب للزمن)﴾ التي نستدل عليها بالجملة الشعرية:

كلما أولد

في التعاطي مع الزمن لتأثيث موضوعة التحول، عبر المعنى المحال إليه من خلال عملية الولادة، أي ولادة الإبداعية التي تمنح الزمن معناه.

عند الأفق الدلالي لتأويل عملية الإبداعية في ظاهر المقطع الشعري الآنف الذكر، يبرز المقطع الشعري الآتي:

ليس ذنبي
أن نفختي الأولى لغة غير اللغات

مفردة النفخة تحيل إلى معنى الولادة، ومن ثم تتشابك الألفاظ لتنتج إحالات متبادلة عبر المعنى، بمعنى تمحوُر المقطع الأول حول الولادة ﴿ تحبل / أولد ﴾، ويأتي المقطع الثاني ليكشف طبيعتها: ﴿لغة غير اللغات﴾، أيضاً، عند الأفق الدلالي لتأويل الإبداعية / التحول، يتقدم المقطع الشعري التالي:

والعواصف المختبئة تتهيأ لمعنى آخر انفلات لشرارات تتقدح مؤثثة المعنى وفق اندراجات تابعة لما ورد تأويله في المقطعين السابقين، فالعواصف زمنياً هي ما قبل الحدوث، ونستدل على ذلك من خلال مفردة "المختبئة"، ولهذا الما قبل الحدوث، انوجاد، نستدل عليه بالوحدة الوظيفية ﴿ تتهيأ لمعنى آخر﴾، أي بتعبير النص أيضاً "ولادة"، والولادة معاناة بدلالة مفردة (العواصف)، وإبداعية بدلالة الجملة (معنى آخر).

و هذا يؤدي مفهوم التحول، والجملة الشعرية:

يبتكر إشاراته

تشير إلى ذلك وتمنح الولادة الخصوصية الإبداعية في أفق النص.

شعرية التحول / سريان المعنى:

يقول "جوناثان كولر" في تقديمه ترجمة كتاب "تودوروف . شعرية النثر": "إن الشعرية حين تدرس أعمالاً محددة فإنما تسعى ليس إلى تفسيرها، بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى" (١٣).

الترابط بين الشعرية والمعنى هو ما يهب النص تحرره من التناهي إلى المباشر، ثنائية (الشعرية / المعنى) تنأى عن التفسير إلى الكشف عن الصيغ الدلالية، فجيولوجية المعنى تمنحه الانتقال الذاتي إلى الوعي عبر رابط الذائقة (الشعرية).

يأخذ النص أبعاد مفرداته الإيحائية ليشكل عالمه الدلالي، وينغلق على خصوصيته "الأدبية" أي ما يجعل منه نصاً ذا سمة . التي لا تفصح عن حفرياتها إلا عندما تدرك اللغة على مستوى الوعي " لغة الوعي" (١٤) التي "لها تنظيم داخلي خاص" (١٥).

يرتكز نص "ضوء على الإيقاع" من هذه الزاوية، على أعمدة ترفع بنية التحول على أساسات من الشعرية / المعنى.

معاينة المقطع الشعري:

لا تعرف الشجرة متى تبزغ ورقتها الأخيرة
كذا الشعر حين يغتسل بموسيقى تغتسل بالكلمات

لا تنتظم الشعرية في المقطع إلا عند إخضاعها لمستويات من المقابلة تُفعّل انبثاقات الصور، وتفرز امتلاك المعنى، امتلاكاً معرفياً . جمالياً بتعبير "محمد كامل الخطيب".

مقابلة الشجرة بالشعر، وحصر حقلهما المفرداتي يؤدي إلى:

الحقل المفرداتي للشجرة: (الورقة، تبزغ).

الحقل المفرداتي للشعر: (الموسيقى / الكلمات).

الجمع في الحقل المفرداتي الأول بين الشجرة والبزوغ، يقيم معناه (الجمع) كلمة (الورقة)، كذا (الجمع) في الحقل المفرداتي الثاني بين (الشعر) و(الكلمات) يقيم معناه كلمة (الموسيقى)، فالورقة تحيل إلى الشجرة، ومن ثم يتشكل الحقل المعنوي للطبيعة، والموسيقى تحيل إلى الشعر، ومن ثم يتشكل الحقل المعنوي للأدبية (الشعرية)، إضافة المنجز الدلالي إلى الفعل المضارع (تبزغ، تغتسل) في سياق الجملتين، يكشف عن الاستمرارية نحو المستقبل غير المدركة فواصله الزمنية، وبالتالي، تتحقق موضوعة التحول في إطار الشعرية / المعنى.

الانتقال إلى الجملتين الشعريتين التاليتين، يمكننا من التمييز بين حدّين متضادين يجمع بينهما عامل مشترك واحد:

تقول الشاعرة:

١. فترقص الغابات المولودة . الآن . من نبضي.
٢. ويرقص الموتى...

بداية، لا بد من أن يقع الاستدراك على مفردة الولادة المتكررة في النص، الشيء الذي يبئر موضوعة التحول:

الجملة الأولى:

الحد الأول: الغابات / حركة.

الحد الثاني: الموتى / سكون.

العامل المشترك: الرقص / حركة.

الغابات قد تكون ميتة لكن النص أمعن في إفاضة الحياة عليها باستعمال مفردة "المولودة . الآن"، ومنح الولادة معنى بإلحاقها بمفردة "نبض" الآيلة إلى الأنا الشاعرة، أي جاءت بصيغة المتكلم "نبضي"، وهو ما يضع الخطاب في مستوى معرفية الذات الشاعرة.

يتبين مما سبق أن (الموتى) مستوى سكون، (الغابات) مستوى حركة، الجمع بين الضدين (سكون+حركة) وإشراكهما بعامل مشترك واحد يتمثل في الرقص = (حركة)، الهدف منه إبداعياً إحداث الصراع جوهر عملية التحول، وأيضاً، ترجيح موضوعة التحول بدلالة عامل الحركة المشترك (يرقص)، والزمن في ذات المقطع يؤول بالقراءة إلى إبرازها (موضوعة التحول)، فمفردة "الآن"

التي تعني الحاضر لا تمتلك مرجعية خارج النص، فالزمن . الحاضر . نصي يفيد الاستمرار بسبب فعل القراءة، وهو مستوى آخر يدرج التحول ضمن مجالية (الشعرية / المعنى).

التحول / توظيف الصوفي:

يقترب الشاعر من الذاتي لإنتاج النص ذي الدلالات التحولاتية، إذ نجد "الشاعر ينفصل أحياناً عن هذا العالم، ويفرّ إلى ذاته، فالهاجس لديه هو الذات في علاقتها مع الواقع" (١٦).

تأخذ الشاعرة من الذات تقلباتها وحالاتها خلال المسار الفاعل لتشكل التجربة، وفي حميميات الإنجاز الشعري توجه علاقاتها صوب الصوفي لطبيعته المتساوقة ومفهوم التحول، متمسرحة فضاء الذات.

يتمدد نص "ضوء على الإيقاع.. وتحترق الكشوف" ليشكل مساحة قادرة على التجاوب مع مستويات العنوان ذات البنية التوليدية، فالمستوى "الكشفي" أو بالمفهوم الصوفي "التجلياتي"، يبث إضاءاته عبر سياقات معنوية إشاراتية تدفع المعنى إلى دائرة الموضوعة الأساس، معمقة الرؤية المؤسسة لنص يشتغل على الذات لتأبير وتبئير الأفق الشعري.

الإضاءة الأولى التي تبين انخراط الشعري في لا محدود الصوفي، تتمثل في المقطع التالي:

١. ولن ألتفت إلى ظلي وقد صار رموزاً وتأويل..
٢. لن ألتفت إلي،
إلا..،
لأغور في الذي يبصر ولا يبصر..

باديء ذي بدء، تجدر الإشارة في سياق المقطع الشعري إلى دلالاته الرامية إلى تفعيل عملية التحول في إطار الذات واندراج ذلك في مجال الانسراح الشعري، فالمقابلة بين الفعلين الواردين في الجملة الأولى تبين الآتي:

. لن ألتفت / نفي في الحاضر يستمر في المستقبل.

. قد صار / تأكيد في الماضي.

الاستدلال بالزمن للوقوف على تحولات نوعية في إطار الحركة خارج . نصية التي تسندها التجربة، والمفعّلة في محيط النص، بدلالات الانتقال الذهني عند القراءة بين مساحتين إدراكيتين، لنفاذ الفعل الإبداعي سواء ابتداء على مستوى الذات، أو بعدها على مستوى النص، فالذي حدث هو امتعاض من واقع ذاتي، وتأكيد الرغبة في هجره، والجملة بطبيعة مفرداتها تصر على إقحام الذات / التجربة (التصوف تجربة فردية) أو الحالة / الماضي ما قبل النص في مجال الصورة الشعرية وهو المراد بالانتقال الذهني، وإدماج عنصر التحول كاستنتاج من الحالة.

الجمع بين الجملتين الشعريتين يحيل إلى نوع من الفصل المعنوي على مستوى الحقول الدلالية بين زمن التخلي (لن ألتفت) وزمن التجلي (لأغور)، وذلك لانخراط الذات في التوهيم خلال الزمن الأول فأسندت الإشارة إلى الظل، وعثورها على الاتساق والتحديد مناط الجوهري فيها خلال الزمن الثاني، وأداة "إلي" تحديد للذات ذهنياً بالإحالة إلى موجود.

والمقابلة بين الجملتين الشعريتين تكشف مستويين إدراكيين:

. مستوى انفصالي: لن ألتفت إلى ظلي / تخلي (مفهوم صوفي).

. مستوى اتصالي: إلا لأغور في الذي يبصر ولا يبصر / تجلي (مفهوم صوفي).

فالانفصال جاء في الجملة الشعرية الأولى بعد أن لمست الذات الشاعرة غربة فضائها وأشارت إلى ذلك بـ "الرموز والتأويل"، ولأن الإشارة تفيد التهويم، وظفت الظل كدلالة على تجسيد الانفصال أولاً، ولتعميق مفهوم التهويم (الرموز والتأويل) الذي يجنح أكثر إلى المجرد ثانياً. ولأن طبيعة التخلي انفصالية، عمدت الشاعرة إلى فصل الطارئ (الظل) عن الجوهري (الذات) . إذ أن التخلية في المفهوم الصوفي هي عملية إفراغ . لتقريب عملية التحول ذهنياً وجعلها أكثر ملاءمة أثناء لحظة القراءة حيث لا يمكن الفصل ما بين الصورة الشعرية المبتعثة ذهنياً لدى المتلقي والمسار النصي / الفكروي.

الاتصال جاء في الجملة الشعرية الثانية، ويشير إليه فعل (أغور) الذي جاء بصيغة المتكلم في زمن المضارع، بما يفيد الانتقال (التحول) من زمن مضى اغتربت فيه الذات، إلى زمن قادم عثرت فيه على هويتها، وبالتالي اندمجت في ما يحقق لها الامتلاء، وأحال الخطاب إلى الذات عبر الإشارة: "إليّ"، لترتيب معنى التحول الذي طال الذات في جوهرها باعتبار أن ما عبأها جوهري "يبصر ولا يبصر" وهو تعبير عن اللا نهائي والمطلق.

يجد القارئ شيئاً من الانتقال المعرفي / الوجداني وهو يلتقط فتوحات نص "ضوء على الإيقاع.. وتحترق الكشوف" لأنه ينطلق منذ البداية متشحاً الانعتاق من سلطة الفكري التجريدية، والانفتاح على الاستشرافي الكشفي لاندحار المسعى التراتبي التجميعي في مواجهة المسعى التفكيكي الذي يترغب "القصيدة التي تمسك بالبشارة متنبئة بصيرورة ما يحدث" (١٧).

** كاتب وأكاديمي من الجزائر

الهوامش

* قصيدة للشاعرة السورية غالية خوجة نشرت بجريدة المحقق الجزائرية/ العدد ٣٣/من ٢٨/١٠الى٠٣/١١/٢٠٠٦.

(١) ـ دليل الناقد الأدبي / د.ميجان الرويلي ـ د.سعد البازعي / ص ٧٠ / المركز الثقافي العربي / ط٣ / ٢٠٠٢

٢ ـ الكتابة والإبداع / د. أحمد عبد الفتاح أبو زايدة / ص ٣٩ / منشورات ELGA ٢٠٠٠

٣ـ مبادئ تحليل النصوص الأدبية / د.ب بركة ـ د. ماتيو قويدر، د. هاشم الأيوبي / ص ٢٥ / مكتبة لبنان / ط١ / ٢٠٠٢

٤ـ مبادئ تحليل النصوص الأدبية / م. س / ص ٢٥.

٥ ـ السيمة والنص السردي / حسين فيلالي / ص ٣٧ / رابطة أهل القلم / ط١ / ٢٠٠٣

٦ ـ مبادئ تحليل النصوص / م. س / ص ٣٧

٧ ـ مبادئ تحليل النصوص / م. س / ص ٨٠

٨ ـ علم النص / جوليا كريستيفا / ص ٧٧ / ترجمة فريد الزاهي / دار توبقال

٩ ـ الفوضى الممكنة / عبد الرحيم العلام / دار الثقافة ـ الدار البيضاء / ص ١٢ / ط١ / ٢٠٠١

١٠ ـ علم النص / م. س / ص ٤٨

١١ ـ كيف تحلل نصاً أدبياً / صدوق نور الدين / ص ٦٢ / دار القلم / لبنان

١٢ ـ علامات في الإبداع الجزائري / د. عبد الحميد هيمة / ص ٣٠ / رابطة أهل القلم / ط٢ / ٢٠٠٦

١٣ ـ دليل الناقد الأدبي / م. س / ص ٢٧٨

١٤ ـ مبادئ تحليل النصوص الأدبية / م. س / ص ٣٠

١٥ ـ مبادئ تحليل النصوص الأدبية / م. س / ص ٣٠

١٦ ـ علامات في الإبداع الجزائري / م. س / ص ٢٦

١٧ ـ مقال "الكتابة تقترن بالمسعى التفكيكي" / جمال الدين بن الشيخ / جريدة الخبر / ١٩٩٨/٦/٢.

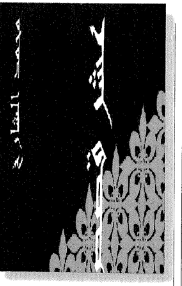
سيرة الفقدان وسردية الحياة في "عشر قصص" لمحمد الشارخ

عبد الرحيم العلام *

قد يتساءل القارئ للوهلة الأولى، لم يعنون القاص الكويتي محمد الشارخ مجموعته القصصية "عشر قصص"(١) بعنوان إبداعي مميز، يختاره من بين عناوين قصصه كما جرت العادة بذلك في جل المجموعات القصصية والشعرية، أو يختاره فقط من خارج مجموعته، هو الذي فضل عنونة مجموعته القصصية بعدد القصص التي تتضمنها، أي "عشر قصص"؟

شخصيا، وجدت، بعد قراءة هذه المجموعة، أن عنوانها "عشر قصص" قد يستجيب، في هذه الحالة، أكثر من أي عنوان آخر لتحديد "هوية" هذا الكتاب، ما دام أن "عشر قصص" في هذه المجموعة القصصية تعني عشرة عوالم قصصية، بما يعنيه مفهوم "العالم القصصي"، هنا، من إمكانات تعبيرية وحكائية وتخييلية ودلالية لافتة، ومن انفتاح هذه القصص أيضا على أكثر من قراءة، تبقى مفتوحة بدورها على المزيد من الممكن والمحتمل، وعلى العديد من الأسئلة والقضايا والثيمات، المتشابكة والمتداخلة فيما بينها على مستوى قصص هذه المجموعة ككل. من ثم، يمكن طرح السؤال السابق بصيغة أخرى: هل نحن حقا أمام "عشر قصص" فقط، أم أننا أمام عنوان مخادع لمجموعة قصصية مراوغة؟

إذا كان محمد الشارخ قد تمكن من تطويع نظام الكومبيوتر بشكل يستجيب لمتطلبات اللغة العربية، من خلال شركة "صخر"، فقد تمكن، أيضا، من تطويع تقنيات الكتابة القصصية في مجموعته القصصية الأولى، بما يشي بأن ثمة نقلة نوعية يعرفها الأدب الخليجي اليوم، من خلال بعض أسمائه الوازنة، في مساهماتها المتواصلة في تطوير شكل الكتابة الأدبية في الخليج، وخصوصا على مستوى كتابة القصة والرواية. ويضاف اليوم إلى تلك الأسماء اسم محمد الشارخ، وإن كان غير غريب عن عالم الكتابة القصصية، هو الذي عرف عنه، منذ الستينيات، نشره لإحدى قصصه المثيرة، في نظر عدد من النقاد والقراء، في إحدى المجلات الأدبية الطلائعية بمصر، بحيث



أبانت مساهمته في مجال القصة القصيرة عن بداية جادة لهذا الكاتب في تلك المرحلة، خلافا لعدد من البدايات الإبداعية الأولى التي عادة ما تأتي محتشمة لدى هذا الكاتب أو ذاك.

وتشكل كل قصة من قصص هذه المجموعة العشر عالما حكائيا ودلاليا متكاملا، بنفسه السردي الطويل نسبيا، وبأحداثه وشخوصه وأمكنته وأزمنته وتفاصيله ومغامراته.. إذ تمكن محمد الشارخ من تكثيف أحداث قصصه وحكاياتها، بشكل نحس معه نحن بانفراد كل قصة بمجموعة من العناصر الحكائية والمكونات السردية المميزة لها، وخصوصا على مستوى ما تصوغه هذه القصص من صراعات ومصادفات ومفاجآت، وما تكشف عنه من تكسير لأفق انتظار القارئ في عدد من المرات والمواقف، وبشكل مثير أحيانا، مما يضفي على بعض قصص المجموعة طابع المتعة والترقب والتشويق، مع الإشارة، هنا، إلى التفاوت الحاصل بين بعض هذه القصص على مستوى القيمة الجمالية والتعبيرية فيها.

إلى جانب ذلك، تتميز قصص محمد الشارخ بمستواها التقني الرفيع وبطرائقها السردية والتجريبية المختلفة، تلك التي تتداخل فيها تقنيات السينما والتشكيل بقدرة الكاتب اللافتة على الوصف والانتقال بالسرد من حالة إلى حالة، ومن موقف إلى آخر، انطلاقا من اهتمام قصصه بالتفاصيل الكثيرة، وبالوصف الدقيق للأشياء ولحيوات الشخوص؛ من ذلك مثلا وصف حالات الخوف الكثيرة التي تنتاب الشخوص في عدد من قصص المجموعة، وخصوصا ما يتصل منها بحالات الخوف الرهيبة التي اعترت السارد في قصة "بيبسي"، أو في غيرها من القصص الأخرى. كما تبدو قصص هذه المجموعة أيضا طافحة برمزية الألوان فيها، رغم طابع السوداوية الذي يؤطر محكياتها، حيث ان ثمة دائما احتفاء بالألوان والأشكال والمشاهد الطبيعية والفنية فيها.

كما تتميز هذه المجموعة القصصية باستيحائها ورصدها وتمثلها لمجموعة من الثيمات والقضايا والظواهر المميزة لمحكياتها، والمولدة لدلالاتها ومعانيها، إذ تمكنت هذه القصص من استيعاب كل تلك الأشياء، وفق بناء سردي وحكائي متماسك.

ففي هذه القصص، تتداخل مجموعة من الموضوعات والأسئلة والحالات والثنائيات والمفارقات والتماثلات فيما بينها، المستوحاة بكثافة في هذه المجموعة، فشكلت بؤرة حكاياتها، وتدور حول قضايا: الإنسان والهم العربي والوطن والفساد والموت والزواج والطلاق والبخل والندم والسفر والخيانة والصداقة والحب والعنف والخوف والقتل والتذكر والتطهر والنسيان والحلم والحرب والمرض والعلم والكرامة والطمع والوسواس والأنانية والإيروتيك والحرية والماء والجمال والغواية والطمع والإرث والمال والدمار والمقاومة والسلطة والعبث والكراهية والاحتيال والمرأة والطفولة والأب والأم والسخرية والضحك. ونتماهى فيها نحن مع مشاهد عن عوالم الألوان والحيوانات والطيور والحشرات، ونسافر داخل آمكنتها الواقعية والرمزية، في المدينة والقرية، من البصرة إلى الكويت، ومن نيويورك إلى آخن، ومن قانا إلى بيروت، ومن عدن إلى تعز، ومن أدغال أفريقيا إلى جزر كرواتيا، ومن بلاد الرمان إلى بلد البطيخ. والكاتب، في تعبيره عن ذلك كله، تجده لا ينحاز للجنة على حساب النار، ولا يحلق في السماء بعيدا عن الأرض، ولا يغني للفرح من غير أن يفكر في إيقاعات الحزن، كما يتم الحكي عن ذلك كله في قصص هذه المجموعة؛

بل يجعلنا نعيش هذه الحالات جميعها في جو من المتعة والانفعال والانبهار، مما يفتح أمامنا عالما من الرموز وأجواء الفانتازيا والأحلام والهواجس والأوهام والتخيلات والتضاد والتكرار والاستيهامات والكوابيس والحكم والأمثلة وخطاب المستنسخات، كما في حديث السارد عن "الجنة" في قصة "مزاح قاتل" (ص١٠٩).

وفي هذا الخضم المتشابك من الأحداث والحكايات والثيمات، كان الكاتب حريصا، في مفتتح إحدى قصصه، على أن يقدم لنا مفهومه للكتابة، على لسان السارد- الكاتب الضمني، وهو بذلك إنما يضعنا أمام تصور عام لتشكل الكتابة القصصية في هذه المجموعة ككل، في قوله: "ليس في نيتي أن أكتب عن الجغرافيا والتاريخ، ولا أن أنتقد بلدا أو سياسة أو حكومة، فالمساوئ لا تحتاج لتعداد، فقط أريد أن أكتب عن أحداث أغرب من الخيال. الواقع الرهيب الذي في داخلنا جميعا. في نسياننا حين نتذكر، في تلك الخيالات التي تفاجئنا حين نلقي رؤوسنا على المخدة وننظر للسقف قبل النوم أو عندما نصحو منه. سأكتب للفكاهة والتسلية عن الخوف. سأحاول بأقصى ما أستطيع تذكر تفاصيل قديمة يصعب تجميعها كلها، فقد لاحظت كلما استعدتها ظهور تفاصيل جديدة أخرى"(ص١٢٨)، وذلك بمثل حديثه أيضا عن الكتابة والواقع ومعنى الوصف، في هذه القصص(ص١٣٦).

في ضوء هذا التصور، إذن، تستحق كل ثيمة من الثيمات السابقة، قراءة موازية فيها، لاستجلاء خصائصها وتحولاتها السردية والدلالية، في تداخلها وتشابكها مع ثيمات وقضايا أخرى مهيمنة في هذا النص. لكن أهم ثيمة تكون هذه المجموعة قد تمثلتها – فيما يشبه المجموعة القصصية السابقة- بشكل دلالي لافت ومتنوع ومكرور، هي ثيمة "الفقدان"، في تعدد صورها وتنوع تمظهرها التخييلي والإيحائي والدلالي من قصة لأخرى، أي كموت واختفاء وضياع واغتراب وحرمان وفواجع ودمار، بما يولده ذلك للشخوص من إحساس دائم بالتيه والخوف: الخوف من الطبيعة والخوف من البشر، ومن شعور أيضا بغياب الثقة والأمان والحياة داخل الأسرة وخارجها، وداخل الوطن وخارجه، فلا شيء يستقر على حاله لدى الشخوص، حيث تصبح كل الأشياء لديها قابلة لأن تتبدل، بل إن الإنسان نفسه كثيرا ما تخضعه الظروف لنوع من التشيؤ، فيصبح بضاعة تباع وتشترى، أمام ما أصبح يعرفه مجتمعه من انهيار للقيم، وتبدل في السلوكات، وتفشي الخيانة الزوجية، واللهاث وراء المال والاغتناء السريع والمبتذل وغير المشروع...

وإذا كانت المجموعة القصصية الأولى لعلي القاسمي تقدم لنا سيرة الفقدان، انطلاقا من علاقة خاصة تربط الشخوص بأمكنة الطفولة والنوستالجيا، فإن سيرة الفقدان، كما تقدمها لنا هذه المجموعة القصصية الأولى لمحمد الشارخ، تنكتب على امتداد جغرافيا الوطن العربي وخارجه، منذ أول قصة في المجموعة، ويكفي أن نتتبع بعض حالات وصور الفقدان في كل قصة على حدة، كي نلمس، في مستوى آخر، مدى مراهنة هذه القصص جميعها على تمثل سؤال الحياة والموت، وسؤال الوجود والعدم فيها، فيما يشبه كتابة سيرة متحولة للفقدان، هذا الذي يطال الإنسان والبنيان على حد سواء.

– في القصة الأولى "ابني ليس ابني": يتجسد الفقدان في مجموعة من الصور المتداخلة فيما بينها. ففي الوقت الذي تحاول فيه حصة بنت خالد السميراني، زوجة حسن بن فلاح الفريجي، نسيان موت أخيها الأكبر في حادث مروع، يحتل العراق الكويت، مما نتج عنه افتقاد حسن وحصة لابنهما حمد حسن فلاح الذي اعتقلته القوات العراقية، ولم يعثرا عليه، بالرغم من المساعي التي قام بها والده لدى القوات العراقية بالبصرة، حيث قدموا له هناك "ولدا" آخر بنفس الاسم، بدل ابنه الحقيقي. كما تطفح هذه القصة بصور الموت والقتل والحرب والاختفاء فيها، في أقسى درجات عنفها، كتلك المولدة لحالات الرهبة والخوف للشخوص، والمجسدة للفقدان والضياع. تقتل المقاومة الجنود العراقيين، ويقتل الرائد العراقي مجبل أحد جنوده الذي ما فتئ يطلب الأكل من العائلات الكويتية، وتموت عائلة الفتى حسن في الفاو... هكذا، إذن، تسافر بنا هذه القصة داخل عوالم الموت والفقدان والخوف، فثمة شخوص تموت وتقتل وتحرق وأخرى تفتقد.

– في قصة "الحفلة": يتوازى الفقدان بالحرمان. يفقد بشارة أباه بعد نكبته في سوق الأسهم وإصابته بانسداد في الشرايين وانتحاره بالمستشفى، حيث أقفل غرفته ذات ليلة، وقطع شرايينه بسكين الأكل (ص٢٢). ويتجسد الفقدان، في مستوى آخر، في الحرمان الذي تولده الرغبة الشبقية لدى ذلك البستاني الأفغاني الذي يكتفي بالبصبصة إلى جسد وفخذي الساردة وصديقتها سارة؛ حيث إنه باستفزازهما له بواسطة حركاتهما الشبقية تذكيان فيه تلك الرغبة والشعور بالحرمان.

– في قصة "وليمة إبراهيم منصور": يبلغ الشعور بالخوف مداه التخييلي وتأثيره النفسي، "الخوف من الموت المقدر والمفاجئ (ص٣٩)، بعد أن تعطل محرك الزورق الخشبي الذي أقل العائلتين إلى الضفة الأخرى، وسرعان ما ستواجه العائلتان جحافل الأسود، التي تتربص بها: سنغلق النوافذ ولا نجرؤ على تغطية السقف المفتوح خوفا منها.. وها أنا أرى الموت. هل رأيته أنت؟ الخوف الذي ينغرس في البطن والسيقان التي تتجمد. الموت. الموت. الموت (ص٤٧). يفترس الأسد "الدليل" ومشاري الولد الأصغر بعده.

– في قصة "ديرة بطيخ": حديث مستفيض عن الموت وعن المشانق في الطرقات لقادة العصيان المدني بالقوقاز. يموت عز الدين أبو إحسان، ويختفي البطيخ القديم بعد زراعة ذلك النوع الجديد. ويموت أخو أمينة وأختها في حادث القطار الشهير الذي سقط في الألب النمساوي، ويموت جدها لأبيها وهو يحمل العلم في موقعة زروى التي أباد فيها الجنود قريتهم، كما كانت أمها شاعرة تصبغ قصائدها مسحة الحزن على الوطن الضائع والغربة والترحال، ويفقد إحسان ثروته قسرا، بعد أن أرغمه ملثمون دخلوا عليه الصالة بسكاكينهم ومسدساتهم الكاتمة للصوت. يموت إحسان إثر ذلك، حيث بدا في الصباح بلا حراك أو دقة قلب(ص٦١). ثمة إذن موت مولد للفقدان، وفقدان مولد للموت، هنا وهناك، لهذا السبب أو ذاك، ولدى هذا الجيل أو غيره.

– في قصة "الحسناء": يتداخل الافتقاد مع الضياع والرفض. ففي هذه القصة يضيع كل من السارد وجون فرصة الالتقاء بتلك الحسناء، كما يفقد البرمان زوجته التي تركته بعد أسبوعين من مجيئهما إلى نيويورك: "حتى الآن لم أعرف أين هي؟ منذ سنتين لم تتصل، وأنا لم أسأل عنها..(ص٧٧). يحدث هذا، في الوقت الذي ترفض فيه إحدى الشخوص مدينة نيويورك، بعد أن كانت هذه المدينة تشكل، بالنسبة لها، "كل شيء"؛ بل "إنها الوجود كله" (ص٦٩).

– في قصة "قانا": يتماهى الفقدان القسري بالرغبة في الحياة والتطهر: "لماذا كنت تسبح في المطر. هل هذه إشارة معينة لجهة معينة. ما معنى السباحة في المطر. قل لي بصراحة لماذا السباحة في المطر؟"، يقول العميد محسن موجها كلامه لنبيل أحمد المعروف بتوم كروز. كما تتجسد صورة أخرى من صور الفقدان من خلال محفل "الموت" تحديدا: فبعد موت أخت ووالدي نبيل أحمد، إثر الغارة الهمجية على كنيسة الأمم المتحدة بقانا، ظل توم كروز يردد، على امتداد تطور القصة وتشعبها: "لا أريد أن أموت"؛ بعد أن لم يستطع أبوه حمايته :"لم يحمه أبوه ولا يعرف لماذا أتى به إلى هذه الدنيا وهو لا يستطيع أن يحميه"(ص٢٨). كما تتضافر، في هذه القصة، صور أخرى للفقدان، من خلال الموت، حيث لم يعد خليل وابن عمه عماد من وادي المقاومة، ويقتل البرابرة في سيبرنيتيا ٧٠٠٠ مسلم، كما يقتل نبيل أحمد المرأة العجوز والعميد محسن، بحيث يصبح الموت هنا رمزا للمقاومة واستمراريتها، كما تصبح المقاومة رمزا للتحرر من قبضة الموت والعجز والخذلان.

– في قصة "مزاح قاتل": يرتبط الفقدان باللعنة التي تطارد الأزواج والزوجات على حد سواء، بما يوازي ذلك من استلذاذ لدى الشخوص بحالات الفقد وحب البقاء. يموت أزواج خزنة، الواحد تلو الآخر وهي ترثهم. يموت عبد الله الزوج الثالث لخزنة بالمستشفى، هناك حيث لفظ أنفاسه، بعد اصطدام سيارته بسيارة إصلاح أعمدة النور الكبيرة، هو الذي تسبب في موت زوجها خالد بن حمود في مكتبه ويده على التلفون.. كما تموت والدة عبد الله والحسرة في قلبها (ص١٠٧). ويموت محمود السوسي زوج خزنة بالسكتة القلبية، هو الذي طلق زوجته

الأولى وهي في فترة النفاس. كما تموت أم خزنة ويموت زوج نعيمة في سقوط طائرة، يقول السارد: كيف لخزنة أن تقتل الرجال واحدا بعد آخر، تستولي على أموالهم وتتزوجهم (ص١٠٧)، ويردف: "خزنة قاتلة لا تصبر. تريد الزواج مرة رابعة. فقط تستبدل رجلا بآخر" (ص١٠٩). ثمة، إذن، رغبة دائمة وملحة، في هذه القصة، للتغييب والفقدان، الذي تولده، أحيانا، حالات من السادية، وخصوصا لدى خزنة. تقول نعيمة إثر زيارتها الطارئة لصديقتها خزنة: "ظننت سوسن ميتة، وأنت تمزحين. تعرفين عندي سكر مرتفع وتريدين قتلي. نظرت لها خزنة بعينيها العسليتين وهي جالسة على كرسيها، وقالت بنفس الهدوء: "لماذا أقتلك.. كنت أمزح". صمتت نعيمة وهي تلهث ثم أخذت رقبتها تنتفض، وجسمها كذلك وزبد في فمها، وصار لون وجهها ويديها أصفر فأصفر. وبعد هنيهات سقط رأسها على الأرض. وخزنة لم تغير جلستها. تنظر إليها دون أي حراك. تنهدت تنهيدة طويلة كما لو كانت تزيح شيئا عن صدرها وقالت للخادمة الآسيوية مشطي شعري وبعدين اتصلي بالإسعاف"(ص١١٣).

– في قصة "زياد غالب وابنه تيمور": يبلغ الافتتان بالفقدان مستوى تخييليا ورمزيا لافتا، من خلال تلك العلاقة غير المتوازنة التي تشيدها القصة بين ابن ووالده، حيث تتدخل السخرية والتهكم والضحك لبلورة خطابات رافضة للقيم، تتحول معها علاقة الإبن بأبيه إلى "موضوع ساخر" : هل كان تيمور سببا في موت أبيه، طبعا لم يقصد ولم يخطط لذلك. في الواقع وحقيقة الأمر إنه ما كان يريد لهذا المخلوق المضحك أن يموت" (ص١٢٠).

– في قصة "بيبسي": يتوازى الفقدان، مرة أخرى، بصور الخوف العديدة في هذه القصة، كما يتوازى فيها الخوف بالسخرية والضحك بشكل تعبيري لافت: "آنذاك كان الخوف هو كل شيء. لدي شك في قدرتنا على وصف حالات الخوف؛ ولهذا فإن الطريقة التي وجدتها أمامي -ككل الأقدار التي تواجهنا- هي أن أمزج الخوف بالفكاهة. الخوف من الموت طبها رغم أن المتحذلقين يقولون في العادة نحن لا نخاف الموت بل المرض الذي يسبق الموت. الخوف من أن أموت بسبب سكتة قلبية تصيب الطيار. أو بسبب معتوه اختطف طائرة وقاتل في غرفة القيادة مع قائدها ومساعديه، أو لعطل من تلك الأعطال التي يبحثون عنها في الصندوق.." (ص١٢٨). إلى جانب الخوف، يتجدد نشيد الموت مرة أخرى في هذه القصة، سواء إبان الحرب، حيث جثث القتلى التي تنهشها الكلاب، أو إثر موت الزعيم الذي كان يخاف الحسد.. وتبقى خاتمة هذه القصة مفتوحة على جميع الاحتمالات الممكنة، وإن كانت توحي في العمق بالفقدان، بعد أن تاه الطيار، ومعه الركاب، بين الجبال، حيث لم يعد للطائرة بنزين كاف (ص١٥١).

– في قصة "رائحة الباقلاء": فضاء شبه سوريالي، طافح بكلام كثير عن الموت والوجع والهدم والدفن والقبور.. فيصبح الموت بذلك مدخلا رمزيا وموحيا لبناء التخييل. تموت زوجة هاني: "ماتت. ماتت. ولم يبق لي أحد..". يقول زوجها (ص١٥٥)، ويموت ولداها (أحمد وخالد) إثر سقوطهما معا قبل عشر سنوات من مراجيح الأطفال العالية فماتا مباشرة، ولم ترغب زوجته بالإنجاب ثانية... لم ترد أبناء تفقدهم فيما بعد (ص١٦٠).

وكأننا بهذه القصص جميعها تعيد، من خلال استيحاء أجواء الفقدان المختلفة فيها، صياغة "فلسفة جديدة للموت" في زمننا العربي الراهن، حيث تتعدد الأسباب والموت واحد، كما يبدو "الموت" في هذه القصص أيضا، بأبعاده الميتافيزيقية العديدة، وكأنه الحقيقة الوحيدة الممكنة، وما دون ذلك فهباء وزبد، كما يتم الترميز إلى ذلك في بعض قصص هذه المجموعة.

ومن بين أهم خصائص الكتابة السردية في هذه القصص كون ثيمة الفقدان فيها تتلون بالسخرية والتهكم من الذات ومن الآخر تارة، وبالخوف الشديد تارة أخرى، بشكل يجعل اللغة القصصية فيها، بشكل عام، تتميز بـ "شعرية الجملة السردية المخضلة بندى المجاز والمتكئة إلى كوميديا سوداء يختلط فيها الضحك بالبكاء والواقعي بالسوريالي"، على حد تعبير وجدان الصائغ، في قراءتها لمجموعة "فقدانات"(٢)، وذلك من أجل تمرير خطابات رافضة لضياع القيم، داخل مناخ زمني عربي ملبد بالعجز والحرمان، ومحكوم بقانون الغاب، حيث إنه كثيرا ما نصادف، في بعض القصص، مجموعة من الشخوص التي يحكمها هذا القانون المولد لحالات الفقدان، كما في القصة الأولى التي تحكي عن الغزو، أو بالأحرى عما تشير إليه القصة بـ "الذئب الذي طمع بالشاة"، مما يبرر استحضار هذه المجموعة لحديث رمزي، بين الفينة والأخرى، عن عالم الحيوانات، في تداخله مع حديث رمزي آخر عن الإنسان وعوالمه ومغامراته.

داخل هذه الأجواء السوداوية والمناخات الأكثر مأساوية، المتخمة بالفجيعة والفقد ونشيد الموت، والمهيمنة على قصص هذه المجموعة ككل، انطلاقا من كونها تعج بالعديد من المشاهد السوريالية والفجائعية والأحلام واعتياد الفقدان والكوابيس التي تتسلل إلى راهننا العربي، بما فيها تلك الكوابيس التي تنغلق عليها بعض نهايات هذه القصص، في عجنها ذلك كله بقضايا السياسة والمال والاقتصاد؛ داخل تلك الأجواء، إذن، يبرز الإنسان العربي، في بعض هذه القصص، كائنا هشا وضعيفا، سريع التقلب في مواقفه ومبادئه وقناعاته، أمام بريق المال واختلاط الأوراق وإغراء السلطة والجنس وتبدل اليقينيات، وخصوصا لدى تلك الشخوص التي ترعاها الأنظمة وتسقيها، والمجسدة لحالات ومواقف وإرغامات معاكسة حتى لماضيها القريب، كالديكتاتورية والقمع والاستبداد والرجعية والتواطؤ والتسلط والجبروت.

بموازاة ذلك، تراهن هذه القصص على رسم صور أخرى للبطولة والشهامة والمقاومة فيها، سواء في الكويت (من خلال مقاومة الكويتيين للغزو العراقي)، أو في المغرب (من خلال استحضار المقاوم محمد الزرقطوني وزوجته سعيدة..)، أو في قانا (عبر حركة المقاومة التي يجسدها نبيل أحمد، أوفي وادي المقاومة وتلالها)، أو في غيرها من الأمكنة المرجعية والمتحولة، كما تتخيلها هذه المجموعة وتوظفها، في رمزيتها وإيحائيتها: المدينة والقرية والغابة والطائرة والبار والفندق والقبور والجنة والبحر والصحراء والسيارة والحدائق والصالونات والبيوتات...

إلى جانب ذلك، تتضح هذه القصص بامتلاء الحياة فيها، بتجليات صورها المختلفة وبرمزيتها أيضا، أي كفرح ومتعة وضحك ومغامرات وشبق واستلذاذ، حيث تبدو بعض شخوص هذه القصص، في أحايين أخرى، مقبلة على الحياة، بكثافة ولهفة ورغبة وحب، ولو عبر توسلها بالحلم، في كثير من المرات، للاحتماء من الدمار والتوتر والضياع والفقدان.

من ثم، فقراءة هذه القصص قد تفرض علينا استعدادا نفسيا وذهنيا وثقافيا خاصا، بمنظورات وحواس مختلفة. فكما تدفعنا هذه المجموعة إلى قراءتها من خلال ما تكشف عنه من مواقف ومتاهات وصور مشهدية، طبيعية وسينمائية وتشكيلية وبصرية وجمالية، فهي تكشف لنا، في المقابل، عن فضاء قصصي ودلالي خصب، تنبعث منه روائح مختلفة: رائحة الجسد والعطر والورد وروائح احتراق الجثث ورائحة العفن. كما أنه فضاء قصصي يرغمنا، إلى جانب ذلك، بأن نتحسس داخله خفقان قلوب شخوصه، وتصلنا منه أصوات الغارات والطائرات وحيوانات الليل المرعبة، وأصوات الشخوص، كموظف الطيران، في قصة "بيبسي" الذي: "كان صوته عاليا وحادا.. كان صوتا نشازا يخدش الأذن حتى أنني تمنيت لو يكف عن الصراخ بالركاب"(ص١٣٠)، أو كأمينة، زوجة إحسان عز الدين في قصة "ديرة بطيخ"، تلك المرأة التي في صوتها بحة ما أن تنطق كلمتين حتى يذوب المستمع ويطرب، ويظل يتذكر ذاك النغم ويستجلب فرص العودة لسماعه" (ص٥٢)؛ تلك أصوات، وغيرها كثير، تنسج خيوط هذه القصص وحبكاتها، لكن أهمها، في اعتقادي، هو صوت الكاتب وقد تسللت صورته بين ثنايا قصصه..

---

* باحث وناقد أدبي من المغرب

الهوامش

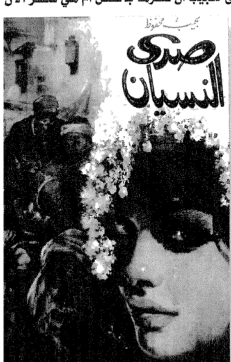
١– محمد الشارخ، عشر قصص، نشر سبو، الطبعة الثانية ٢٠٠٦.

٢– الصادرة عن اتحاد الأدباء اليمنيين، صنعاء ٢٠٠٤.

مجموعة "صدى النسيان" ومسحة التصوير المحفوظي

محمد أنـقّار *

في المقدمة التي وضعها الروائي محمد جبريل لمجموعة نجيب محفوظ القصصية «صدى النسيان» كثير من البياضات التي لا بد أن تثير انتباه القارئ العام قبل القارئ الناقد. هي مقدمة تتحدث بإسهاب عن علاقة محمد جبريل بنجيب محفوظ، وتكشف عن عديد من مظاهر عبقريته، وأسلوبه في السرد، وتعرض أمثلة من حياته الشخصية لكنها تسكت عن الحديث عن قصص هذه المجموعة: ما تواريخ نشرها كل على حدة؟. وهل سبق لنجيب أن نشرها بالفعل أم هي تنشر الآن لأول مرة؟. ولماذا يبدو كثير منها ناقص الصياغة مقارنة بقصص قصيرة سابقة لنجيب محفوظ؟. ثم ما طبيعة الأصول المخطوطة للقصص؛ هل كانت مرقونة أم بخط اليد؟.



لقد اكتفى محمد جبريل بالإشارة إلى مسألتين لهما صلة بهذه المجموعة؛ أولاهما اختياره اسم واحدة من القصص عنوانا لها، ولقد «وافق نجيب محفوظ على الاختيار». وثانيتهما اعترافه بأن كلماته التصديرية « لا تستهدف التقديم، ولا النقد، ولا حتى الإشارة إلى ما تضمنته المجموعة من قصص»، بل التعبير عن حبه لأستاذه.

بيد أننا نحن القراء البعيدين عن دائرة العلاقة الشخصية بنجيب محفوظ كان من حقنا أن نتعرّف على معلومات توثيقية وتاريخية، وليست نقدية تخص قصص المجموعة حتى يتسنى لنا بعد ذلك أن نزداد اقترابا من عوالم تلك القصص ومن عوالم نجيب محفوظ نفسه. فبعد حصولنا على النصوص الإبداعية لن تعوزنا بعون الله القدرة على القراءة والنقد والتأويل. لكن قبل ذلك كم كانت رغبتنا قوية في امتلاك معلومات التوثيق التي لا تقل هي الأخرى طرافة وأهمية عن الإبداع ذاته. والغريب في الأمر أن محمد جبريل نفسه سيكتب لاحقا (٢٠٠١) مقدمة لمجموعة نجيب محفوظ القصصية «فتوة العطوف» سيشير فيها إلى أن الأمر يتعلق بالقصص الأولى لعبقري الرواية العربية لم يسبق أن ظهرت في أية مجموعة مطبوعة، وإن كانت قد نشرت في الصحف والمجلات. وما من شك في أن من شأن هذه الحقيقة أن تغني قراءة تلك المجموعة وتوجه قراءها وتتيح للقارئ المهتم إمكانات إضافية من أجل المقارنة والتأويل والتساؤل النقدي.

صدرت مجموعة «صدى النسيان» عن مكتبة مصر بالقاهرة في سنة ١٩٩٩، وهي تضم إحدى وعشرين قصة، بعضها قصير جدا لا يتجاوز الصفحة الواحدة. الأجواء الموضوعية للمجموعة لا تكاد تخرج عن الأجواء المحفوظية المعهودة: كالفتونة، ومشاكل الحارة، والفقر، والزواج، والسكن، والعشق، والصراع الطويل الأمد، والتصوف، وأثرياء الماضي، والمستغلين الجدد، والقتل، وفساد الأخلاق، وتناقضات المجتمع، والرغبة في الانتقام. وعلى الرغم من تعدد الموضوعات وتباينها تتكرر في المجموعة شخصيات بعينها من قبيل الفتوة، وشيخ الحارة، وإمام الزاوية. بيد أن ما يثير الاهتمام في المجموعة ليس تكرار بعض الموضوعات أو الشخصيات وإنما طرائق التصوير القصصي التي ندرك على التو انتسابها إلى نجيب محفوظ.

من الواضح أن قصص هذا الكتاب ليست أفضل ما كتبه نجيب محفوظ في مجال القصة القصيرة. وحتى إذا عقدنا مقارنة بين هذه المجموعة ومجموعة «القرار الأخير» الصادرة

في سنة ١٩٩٦ ألفينا تفاوتا نوعيا في صيغ التصوير وأساليبه. وفي «صدى النسيان» نفسها تفاوت جمالي بين طرف من الكتاب وطرف ثان جُمعت فيه القصص القصيرة جدا. لكن الكتاب في عمومه يضم نصوصا يبدو أن نجيب محفوظ لم يوفها حقها من التحبيك والصياغة. إنها أفكار قصص قصيرة مصاغة في هياكل سردية جامعة، لكنها لا تزال في حاجة ماسة إلى مزيد من الصنعة المحفوظية. ولقد سبق أن أشرنا إلى تكرار ألقاب بعض الشخصيات في المجموعة، في حين تكاد تنعدم أسماء الأماكن على الرغم من معرفتنا المسبقة بالتأثير الساحر الذي تلعبه تلك الأسماء في أعمال نجيب محفوظ وقدرتها على الجذب. في قصة «زغرودة» (ص١٤٩) يحب الصديقان زهران ومهران ياسمين منذ الطفولة. وبينما راح مهران يدّخر الفائض جنح زهران إلى اللهو واقتناء دواوين العشاق. وندم زهران بعد ذلك وهو يرى صديقه يفوز بياسمين دونه. والملاحظ أن حدث القصة صُور بتشذيب كبير وباحتفاء باهت جدا بعدد من مكونات السرد من بينها المكان. كأن الراوي يود أن يختصر أو أن يصوغ الفكرة في هيكل سردي أوليّ فيه ثغرات على أساس أن يتم تحبيك سردها لاحقا. بيد أن هذا الوقت اللاحق لا يتحقق وتظل القصة تبعا لذلك في صورتها الهيكلية الأولى. قد يقال إن الأمر يتعلق بما يسمى بقصة الفكرة: فنقول إن ذلك ممكن. لكننا نمضي خطوة أبعد فنشير إلى ذلك التأثير الإضافي الذي كان من المنتظر أن تحققه «قصة الفكرة» إن هي استُثمرت في بنائها المكون المكاني، خاصة إذا أدركنا مدى الأهمية التي يحظى بها في إبداع نجيب محفوظ. فالتفصيل اليتيم الذي يتحدث في خاتمة القصة عن الخطبة التي تمت «بين القبو والميدان» لا يكاد يقنع، وإنما يكشف عن رغبة الراوي في هروبه من تعب تحبيك الصورة. والحكم نفسه يمكن أن ينطبق حتى على المكون الزمني. فالراوي منذ بداية قصة «زغرودة» يتعمد أسلوب التجريد الذي يصل إلى حد اختصار الكلام عن التفاصيل الزمنية. إن الجملة الأولى في القصة تقول:

«دقت طبول الزفاف وطارت زغرودة إلى السماء».

ثم هناك جملة زمنية ثانية تشير إلى وقت حدث قديم:

«بدأنا العمل في يوم واحد بوكالة القللي».

وثالثة تؤكد الأحداث القديمة ذاتها:

«أحببنا ياسمين حب الجار للجارة في عام وحد».

وأخيرا تُقفل الإشارات الزمنية بتفصيل مفتوح موغل في التعميم:

«حتى انتبهت ذات يوم على خبر...»

والحق أن نجيب محفوظ كان قد علمنا في السابق التقنيات الجمالية التي تطرد احتمال «عدم اقتناع القارئ بما يروى له»، فإذا بنا الآن نعاين الثغرات التصويرية التي تُرجع من جديد شبح ذلك الاحتمال السلبي.

في قصة «ليلة الزفاف»(ص١٣١) قرئت كف طلعت الأردوازي فقيل له:

«من يد واحدة يسيل العسل والسم».

وتحقق بالفعل ذلك التناقض في حياة طلعت. فبعد موجة الفرح العارمة جاءت نظرة الكراهية وأقبلت الحيرة. بيد أن القارئ سيستشعر لا محالة ثغرة بين حدث الفقرة الأولى من القصة وهي تقدم الزمن والشخصية الرئيسة وسماتهما المميزة، وبين الفقرة الثانية التي تتحدث عن قراءة الطالع... ومثل هذه الثغرة الحدثية تؤكد ما سبق أن قلنا عن رغبة الراوي في «الاختصار». أقول «الاختصار» بدل التجريد الذي قد يتحقق في العمل الفني من دون أن يضرب عرض الحائط بالتفاصيل الواقعية أو التشخيصية مثلما الشأن في لوحات سلفادور دالي التجريدية.

وهكذا يمكن أن نمضي بعيدا في تعداد مظاهر «الاختصار» ونماذج الثغرات التصويرية والرغبة في تجاوز التفاصيل إلى أن ننتهي بتشبيه المجموعة بما يعرف في فن التصوير «بالكروكيه» أو الرسم الأولي الذي لا يكاد يتجاوز الخطوط الأولى للعمل الفني وهو في حالة انتظار الخطوة الجمالية الثانية. وما من شك في وجود موانع صرفت نجيب محفوظ عن القيام بتلك الخطوة الثانية لعلها تقدم العمر والأسقام الكثيرة وعدم القدرة على الإمساك بالقلم وخفوت الطاقة اللازمة من أجل إتمام الصياغة. ولذلك كم تمنيت لو أن المبدع محمد جبريل قدم لنا معلومات توثيقية لنستنير بها في سبيل البحث عن التعليلات.

غير أن عدم إتمام الصياغة والتصوير لا يجعل مجموعة «صدى النسيان» تخلو من تلك المسحات الجمالية التي تذكرنا بأجواء نجيب محفوظ الساحرة ورغبته القوية في «مغازلة» الجوهر قبل الاحتفاء بالأعراض. ففي عمق المجموعة فلسفة تصبو إلى أن تزيدنا إحساسا بحالات الخير والشر الإنسانيين. فثمة ظلم، وعجز بشري عن صد الأذى، ورغبة دفينة في ممارسة الخير. لكن ثمة دائما عوائق تعرقل تلك الممارسة. بيد أن راوي نجيب محفوظ لا يتشاءم دوما مهما أمعن في تصوير العوائق. في قصة «حديقة الورد» تسود رغبة جماعية في السكوت عن جريمة قتل من أجل مصلحة معنوية عامة. وفي قصة «الهتاف» يرفض الأعمى الفقير المال الحرام الذي قدمه له الفتوة ثم يلعنه في وجهه. وفي قصة «الصعود إلى القمر» يتمسك رجل بالصورة القديمة لبيته على الرغم من تغير الزمن، وبعد أن يفلح المهندس في إعادة البيت إلى وضعه تنبعث الذكريات الماضية التي تحيي في أعماق الرجل نشوة الأمل. ثمة إذن أمل في المجموعة على الرغم من زواج الشيخ بالبنت الصغيرة، وعلى الرغم من إلحاح المومس في أن تظل مومسا، وعلى الرغم من تهديد الفتوة وابتزاز الانتهازي.

لكن نجيب محفوظ يدرك جيدا الصيغة السردية التي يجب أن تصور بها فكرة الأمل في الإبداع القصصي. وأخمّن أن النموذج العملي لتلك الصيغة ورد في خاتمة قصة «الصعود إلى القمر» نفسها بعد أن ظفر الرجل باسترجاع الوضع القديم للبيت، لكنه افتقد فيه أشياء وسمات يستحيل أن تعود كما هي، ومع ذلك لم يفقد أبدا الأمل في تلك العودة:

«وصحت فيمن يرافقني: «انظر» وأشرت إلى لون المساء الهابط على الحي من خلف القباب والمآذن. وطلع البدر في خيلاء من وراء البيوت العتيقة فتطلعت إليه بشغف. عند ذاك رفعت فوق الكتف وهمس لي الصوت الحنون: «خذه إن قدرت»، فمددت يدي بمنتهى الحب والأمل إلى البدر الساطع» (ص٦٩).

تلك هي المسحة التصويرية التي تلخص إلى حد بعيد جانبا من العوالم المحفوظية التي تنطوي عليها هذه المجموعة. ولذلك تمنيت لو كان هذا الكتاب قد عنون بعنوان قصة «الصعود إلى القمر». غير أن الناس أذواق، ومن الأدب احترام كل الأذواق.

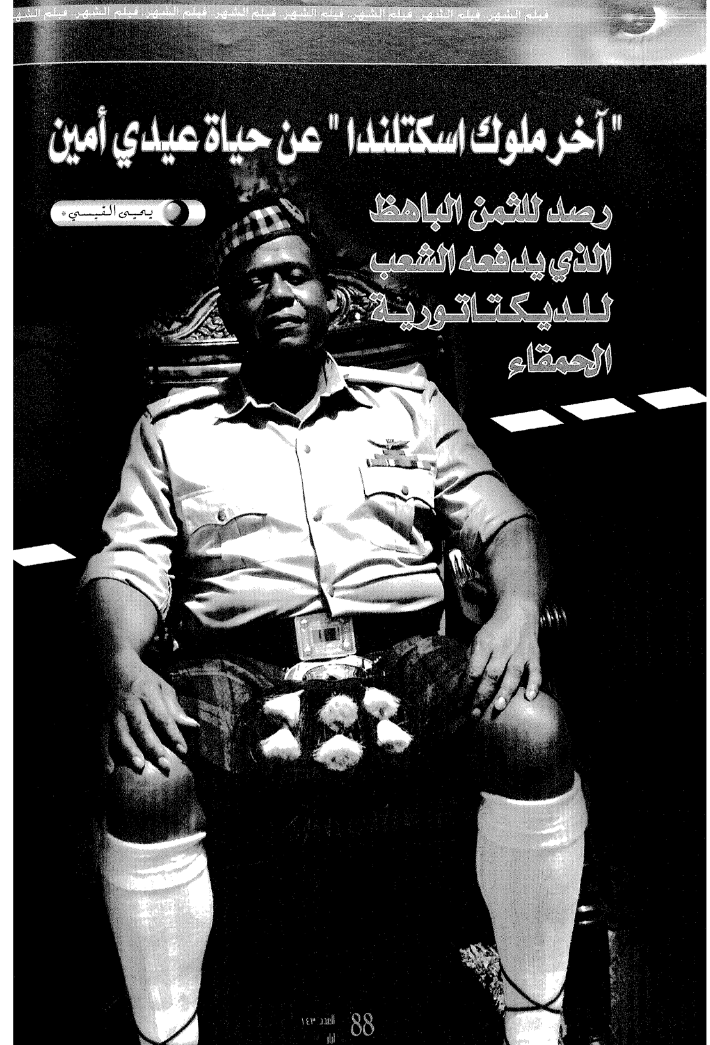
---

* كاتب من المغرب

"آخر ملوك اسكتلندا" عن حياة عيدي أمين

رصد للثمن الباهظ الذي يدفعه الشعب للديكتاتورية الحمقاء

يحيى القيسي*

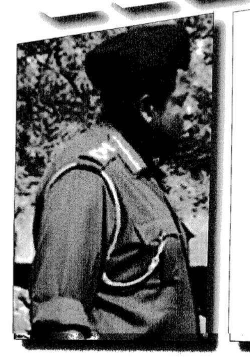


يبدو فيلم " آخر ملوك اسكتلندا " لأول وهلة وثائقيا يتناول فترة رئاسة الجنرال عيدي أمين لأوغندا خلال مرحلة حرجة وشائكة ١٩٧١-١٩٧٩ أي بعد قيامه بالانقلاب على سلفه الشيوعي،ولكن الأحداث وإن كانت تأخذ الكثير من الواقع في تلك المرحلة إلا أنها مأخوذة عن رواية غايلز فودن التي حملت اسم " آخر ملوك اسكتلندا " وعبرها صاغ بعض الأحداث الخيالية وطعمها بالواقع لرصد تلك المرحلة، وقد جاء المخرج كيفن ماكدونالد وأنجز منها فيلما متميزا، ولا سيما مع أداء الممثل فوريست ويتيكر الذي حصد جائزة الأوسكار عن دوره التقمصي المؤثر.

نظرة على الأحداث

إن تناول أي فيلم لا بد أن يمر على ذكر بعض ما حفل به من أحداث حتى يفهم القارىء شيئا من الحكاية قبل المرور على التقنيات والأداء والجوانب الفنية الأخرى، ولعله من الضروري هنا عدم الانسياق وراء " حرق الفيلم " عبر تناول قصته من الألف إلى الياء من أجل الإبقاء على عنصر التشويق لمن يرغب بالمشاهدة، مع الانتباه إلى أن الكلمات تظل قاصرة أساسا عن نقل التفاصيل التي تناولها الفيلم، وإنما هي تشير هنا إليه كعمل فني تتضافر فيه الصياغات البصرية السمعية من أجل تقديم مشهدية مشوقة وغنية بالدلالات.

نتعرف أولا على طالب الطب الأوسكتلندي المتخرج للتو نيكولاس غاريغان (الممثل جيمس مكافوي) بداية السبعينات من القرن الماضي وهو يقرر أن يعيش مغامرة حياته بعيدا عن تفاصيل العائلة الرتيبة، ويختار بالصدفة أن يذهب إلى أوغندا، وهناك يلتحق بطبيب انجليزي وزوجته وهما يؤديان الخدمة الإنسانية والصحية لتجمعات فقيرة في بعض قرى أوغندا، ولا نكاد نتعرف على الطبيب ديفيد الذي يظهر مشغولا ونائيا فيما تنشأ علاقة بين زوجته الطبيبة سارة ميريت (جليان أندرسون) والطبيب الشاب غاريغان، ولكنها علاقة تنقطع قبل أن تبدأ بالتوهج لاسيما مع تطور الأحداث حينما تبدأ علاقة من نوع آخر بينه وبين الجنرال عيدي أمين (فوريست ويتيكر) الذي يتعرف عليه بالصدفة ويعجب به لأنه اوسكتلندي، ويعترف له فيما بعد أنه معجب بهذا الشعب وكان يتمنى فيما لو لم يكن أوغنديا لكان اوسكتلنديا أو " ضاحكا " آخر ملوك اسكتلندا، وسرعان ما يثق أمين بغاريغان ويقرر أن يعينه طبيبا خاصا له، ومن ثم مستشارا مؤتمنا على أسراره، ولكن غاريغان الشاب غير الناضج في الحياة أو في الطب أو حتى في السياسة سرعان ما يتقمص الدور كما تقمصه عيدي أمين نفسه إذ يبوح له في لحظات صفاء أن البريطانيين هم الذين عينوه رغم أنه كان طباخا ومنظف حمامات عندهم،ولكن غاريغان على ما يبدو لنا لا يعرف الكثير عن قمع أمين للمعارضة وقتله المتواصل لأي صوت يعلو على صوته، ويحاول أن يدافع عن صورته كإنسان يحب شعبه، لكن هذا الأمر لا يطول، فمع التدخلات البريطانية (أفراد السفارة المخابرات) ومحاولتهم استقطاب غاريغان لصفهم، ومع الأخطاء التي ارتكبها أيضا بعلاقته مع كاي (الممثلة





كيري واشنطن) إحدى زوجات الجنرال أمين فإن الأمور لا تسير لصالحه في النهاية، لاسيما وقد بدأ باكتشاف فظائع أمين وقمعه القاسي، محاولا الانسحاب من العمل في خدمته ولكن دون جدوى، لقد بدا أنه التصق بقدره القسري هناك بين يدي ديكتاتور لا يرحم..!

ثمة مساحة أيضا للإشارة إلى تعاطف أمين مع الفلسطينيين أثناء حادثة اختطافهم لطائرة فرنسية تقل إسرائيليين في مطار عنتيبي ويصفهم بـ (إخواننا الفلسطينيين) وطريقة معالجته للأمر في الوقت الذي كان فيه مشغولا بالانتقام من مستشاره غاريغان لخيانته إياه، وبالطبع نتعرف كمشاهدين على مرحلة صعبة من حياة أوغندا وحكم أمين، وتبدو صورته مثل طفل قاس وغبي لا يفقه بأمور السياسة او الحكم شيئا، وتبدو خطاباته سخيفة أيضا (نحن الذين علمنا أوروبا الحضارة، والعرب تعلموا الطب عندنا) وعلى النقيض يبدو الرجل الأبيض عارفا بشتى الأمور ومتحمسا لحقوق الإنسان وراغبا في تغيير أوغندا نحو الأفضل أيضا (نموذج السفارة البريطانية) وغاريغان الاسكتلندي رغم ما يوصف بأنه " قرد أبيض "، والفيلم يحاول أن يشير إلى أن الصحافة الغربية لم ترحم أمين في نقلها لوقائع فظائعه بل أيضا تتهمه بأنه كان يأكل اللحم البشري، وربما لكل ذلك فقد قام بطرد الأوروبيين (الجواسيس) على حد تعبيره

متهما بريطانيا بأنها تريد الخلاص منه، ودعم الانقلاب عليه من قبل أنصار النظام السابق،والسيرة الفيلمية له تشير إلى أربع زوجات فيما السيرة الحقيقية تشير إلى سبع زوجات، ونحو اربعين ابنا حتى وفاته في منفاه بالسعودية عام ٢٠٠٣، وقد شاهد الأوغنديون هذا الفيلم، وحضر العرض الأول في أحد دور السينما في كمبالا الرئيس الأوغندي الحالي يوري

موسيفيني.والمخرج كيفن ماكدونالد والممثل ويتيكر.

وثمة إشارة وثائقية في نهاية الفيلم إلى أن الجنرال أمين أطيح به في العام ١٩٧٩ بعد أن قتل نحو ٣٠٠ ألف من أفراد شعبه المعارضين بعضهم شخصيات معروفة، ويبدو أن الفيلم أثار استياء أفراد عائلته فقد صرح ابنه العاشر جعفر إلى الصحافة الغربية ناقدا الفيلم وطريقة تقديم والده وتشويهه له وأنه لا يشبهه بالشكل أو الجسم واعترف في الوقت نفسه بأنه من الصعب إصلاح صورته أمام العالم.

أداء ويتيكر المدهش

أكثر ما يشد في الفيلم ذلك التقمص المدهش من الممثل النجم فوريست ويتيكر لشخصية عيدي أمين والتي استحق عليها الأوسكار كما أشرت، ومن الواضح أن الرجل قد درس ما توفر من أفلام توثيقية تصور حركات الجنرال المخلوع وسكناته واستطاع أن ينقل لنا حتى حركة عينيه وهما تدوران في محجريهما قلقا أو فرحا أو سخطا وتلك التعابير البدائية لقسمات وجهه وحركات جسده،وبالطبع فإن أداء الممثل جيمس مكافوي لشخصية الطبيب غاريغان بدا أيضا عفويا ومنسجما مع طبيعة الشخصية المرسومة وكان مقنعا، وقد اجتهد المخرج ماكدونالد للتعبير عن مرحلة صعبة كانت تمور بالقتل والمكائد ويشعر المشاهد بالحس الوثائقي وهو يشاهد الأحداث وكأنها تجري أمامه للتو على أرض الواقع فالمكان هو نفس المكان والناس هم أنفسهم مع تغير الزمان فقط، ولقد بدا التركيز على المشاهد الجماعية كثيرا في القرى وأثناء الاحتفالات وإلقاء الخطب واللعب وانشغل المخرج كثيرا باللقطات الخارجية النهارية غالبا مع المجاميع الضخمة وحسب الحالة، وأيضا داخل عنابر المستشفيات، وفي كل الأحوال فقد أوصل لنا تلك الأجواء الجهنمية التي كانت تمور بالبلاد والعباد قتلا ومرضا، فيما الديكتاتور يعيش في قصوره الباذخة،ولم ينس المخرج في ختام فيلمه أن ينقل لنا بعض صور أمين نفسه ولقطات من فرقته الموسيقية التي تعزف القرب وتلبس الملابس الاسكتلندية.

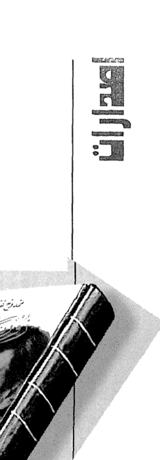
لقد تضافر أداء ويتيكر الأساسي مع بقية العناصر الأخرى من الممثلين والمجاميع

البشرية التي تبدو على الأغلب في أجوائها الطبيعية وأدائها العفوي إضافة إلى التنوع الغني في اللقطات والمشاهد ما بين المقربة جدا لتفاصيل الوجه أو البعيدة،وأيضا تلك اللمسة الكوميدية الساخرة في شخصية أمين والفانتازيا السوداء التي يصنعها من أجل انجاز فيلم سياسي ودرامي مؤثر يبدو توثيقيا واقعيا بقدر ما يبدو روائيا خياليا،وهو من الأفلام التي تضطر مشاهدها إلى الرجوع من جديد لنبش أرشيف شخصيتها الأساسية وهو هنا الجنرال امين وتاريخه الأسود أو ربما المفترى عليه فمن يدري...؟ فمثل هذه الشخصيات تظل عرضة للنقاش والبحث والتشويه أو ربما التطهير حسب تقلبات صناع السياسة الكبار.

---

*كاتب أردني

■ إعداد:
د.أ.ن



«زوربا العربي»

إعداد وتوثيق «علي القيم»

ضمن منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية صدر كتاب بعنوان: «ممدوح عدوان: زوربا العربي» من إعداد وتوثيق علي القيم.

يقع الكتاب في (٣٨٤) صفحة، ويضم أكثر من خمس وثلاثين مقالة ودراسة كتبت عن الراحل ممدوح عدوان، كما يضم الكتاب حواراً كان قد أجراه الشاعر الدكتور راشد عيسى مع ممدوح عدوان ونشره في جريدة السفير في السابع عشر من شهر كانون الأول لعام ٢٠٠٤.

وفي هذا الكتاب نجد مختارات من أعمال ممدوح عدوان، كما نجد ملفاً للصور التي توثق بعضاً من مراحل حياته.

ويتصدر الكتاب مقدمة بقلم الدكتور محمود السيد وزير الثقافة في الجمهورية العربية السورية.

يذهب الدكتور محمود السيد إلى أن الساحة الثقافية العربية مُنيت بفقدان الأديب الراحل ممدوح عدوان الذي يعد فارساً مجلياً ومتميزاً بين فرسان الثقافة، ويجيء تميزه من تعدد الميادين التي خاضها وغزارة الإنتاج الأدبي الذي خلفه وراءه شعراً ومسرحاً ورواية وترجمة ومقالات سياسية واجتماعية ونقدية ومسلسلات تلفزيونية.. بعد أن عاش للحياة، وعاش للكتابة والتأليف، ويستغرب المرء كيف أن إنساناً في هذا العمر القصير الذي عاشه استطاع أن ينجز هذه التآليف المتعددة الأبعاد والأطياف والمتسمة بالإبداع فكراً وقيماً ومواقف واتجاهات، حتى أن المرض العضال لم يتمكن من الحؤول دون استمراره في الكتابة والتأليف، ذلك لأنه أحب الحياة، وما دام يحبها فقد آثر مقارعة الداء بمزيد من العطاء الفكري.

ويضيف الدكتور محمود السيد بأن عدوان «استلهم التاريخ، وصوّر الواقع، وتاقت نفسه إلى رؤية المستقبل المشرق لأمته، فحمل جراحات الأمة، وترفع عن الصغائر وسفاسف الأمور والمهاترات الجانبية، إذ لا وقت لديه للصغار ما دامت الأهداف السامية والغايات النبيلة مراده، وما دامت إنسانية الإنسان محور تفكيره ومسار توجهاته».

ويذهب الوزير إلى أن عدوان آمن أنّ للفن وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم، ورأى أن الفنان المبدع هو الإنسان الصافي وسعيه نحو النضج هو سعيه نحو هذا الصفاء، نحو أن يكون الكل في نفسه، إنه السعي نحو كشف الحقيقة، حقيقة نفسه، حقيقة كونه إنساناً، حقيقة إنسانيته، ولهذا يتساقط الكثيرون في طريق النضج.

أما الأستاذ علي القيم الذي أعد هذا الكتاب فيكتب تحت عنوان «زوربا العربي» كلاماً موجهاً إلى الراحل ممدوح عدوان، فيقول له: «اعرف أن الموت لم يمهلك حتى تكمل مشاريعك المؤجلة.. اعرف أنك لم تترك السيف والحصان ولم تترجل. كافحت.. ناضلت، وانتقلت من ميدان إلى آخر، ومن موقع إلى موقع، ولكنك لم تهادن، ولم تستسلم.. كنت في كثير من الأحيان تجيد فن المشاكسة، وتعرف جيداً كيف تنتفض من تحت الرماد، مثل طائر الفينيق.. وكنت في كل هذا وذاك تتقن فن الغناء، وطرق الحرب والهجوم، وتعرف جيداً كيف تعبر التخوم والفيافي».

ويذهب القيم إلى أن الواقعية السحرية التي تتشكل فيها الحياة، كانت مادة الكتابة الأثيرة لدى عدوان: «إنها الحياة كينبوع قصص وروايات وحكايات وذكريات وتجارب ومشاكسات.. الحياة كمصدر توتر وقلق وشغف واختراع، حيث نرى الحب في الحياة، والحياة في المرض، والمرض في الموت، والموت في الحب.. في لوحات بانورامية مغلفة بين المادي والوجداني.. تعبق بحضور ساخر، قاس، مؤثر، مثير للجدل.. يلقي الضوء على ظلال الطبيعة الإنسانيةً التي تزاوج بين الحب والكراهية، وبين الدراما والكوميديا السوداء وبين المرارة والأمل».

ويصل القيم إلى أن «ممدوح عدوان كان في مجمل كتاباته الإبداعية لا يستكين لموضوعاته إلا بعزف على وتر تنويعاتها.. كان دائم التوجيه نحو المطلق.. نحو فضاءات الحرية، إذ لا حدود ولا أبواب موصدة في فضاء الكتابة، لذلك استطاع أن يمارس طقوس السفر في البعيد مع خيالاته التي كانت دائماً تنشد التغيير، وتحاول استباق الأزمنة، وفك القيود، والذهاب إلى عوالم متمردة ومفتوحة على فضاءات واسعة، لتبقى نبضاً حياً في ذاكرة الأجيال القادمة.

جملة القول: إن كتاب «ممدوح عدوان: زوربا العربي» من إعداد وتوثيق الأستاذ علي القيم، يستحق القراءة والاقتناء، لما فيه من جهد كبير بذله المعد من أجل الوصول إلى صورة قريبة من الاكتمال لعالم ممدوح عدوان الإبداعي.



«التشكيل في الوطن العربي»

لـ «زهرة زيراوي»

عن «إديسوفت» للنشر، صدر في الدار البيضاء كتاب بعنوان: «التشكيل في الوطن العربي» من تأليف «زهرة زيراوي»، وزيراوي كاتبة وفنانة تشكيلية، لها إصدارات أدبية.

يقع الكتاب في أربعمائة وأربعين صفحة، ويضم عدداً من العناوين منها: الفنانون المغاربة، فنانون رحلوا، الدار البيضاء تشكيلاً ومعماراً، فنانون مغاربة يعيشون في المهجر، كما يضم قراءات لأعمال فنانين عرب من الجزائر، وتونس، ومصر، وسورية، وفلسطين، والعراق.

وعلى الغلاف الخلفي من الكتاب جاءت كلمة الناشر بعنوان (هذا الكتاب). وفي هذه الكلمة يقول الناشر:

«لقاءات مع فنانين رواد، ومشّائين في حقولهم من المغرب حتى العراق مروراً بدمشق ومصر وفلسطين، تناولت الباحثة مجموعة من القضايا التي تهم عالم التشكيل: الضوء، الظل، الأبعاد، وتناولت أيضاً مفهوم اللوحة العربية، ومدى تأثيرها بما يحدث في العالم. ولم تغفل هذه اللقاءات السفر في الحداثة، والتراث، وهل يلتقيان أم هما على طرفي نقيض؟ واعترافات الفنانين هنا تسوق إلى حقيقة هذا العالم الذي تتسع رؤاه يوماً بعد يوم، إنها تتجاوز مفهوم اللوحة، وتسافر نحو عالم أكثر رحابة، إذ تحاول تلمس قيم الجمال في المعمار والصراع بين سلطة الاسمنت وفضاءات التشكيل بالمدينة إلى غير ذلك».

ولأن موضوعات هذا الكتاب كثيرة، بينما المساحة المخصصة لعرض الكتب هنا قصيدة، فسوف نكتفي باقتباسات مما جاء تحت عنوان «الريح هي الرياح جميعها».

منذ البداية تواجهنا المؤلفة بجملة من الأسئلة: كيف يمكن أن نتناول عالم اللوحة؟!

ألا يبدو أن الطريق غير يقيني، وأن التصدي لذلك يستوجب البحث العميق في جوانب شتى؟ وهل يمكن تناول وجود تشكيلي مستقل عن كل إطار نقدي في علائقه بالاجتماعي والنفسي وحتى العملي؟.. إلخ.

تقول المؤلفة: «أذكر أني طلبت من ابنتي يوماً أن تسعفني بأقلام الباستيل، إذ وأنا أقف ببهو البيت طالعني بأحد تقطيعات الموازييك وجه لفتاة سمراء»، وكان عليّ أن أسرع بتثبيته على الأرض، ما دام الشكل البصري حاضراً وقبل أن يغادر شبكة العين.. سألت ابنتي قبل أن أخط الوجه عما إذا كانت قد رأت وجهاً ما على نفس المكان، فكان أن قالت لي: نعم، وعندما حددته لي كان وجهاً آخر غير وجه السمراء التي رأيت فسارعت لإنجازه على الأرض، ثم بعد ذلك على القماش، والذي بلور الشكل هنا هو: أنا، واللون، والسطح، أو المساحة».

وتذهب المؤلفة إلى أن هذا الكتاب كتاب مع الفنانين، لا عنهم، ومن أجل هذه الرؤية العميقة فإنها تترك دون تدخّل الجسر يربط المتلقي بالفنان.. على هذا الجسر تطالعنا الخطوط الكبرى لقضايا التشكيل، حيث الحديث عما تعنيه اللوحة، وعما يعنيه التجريد، عن الضوء والظل.. عن النص الصّباغي وهل يمكن أن يخضع لتفسيرات النص الأدبي.. عن التشكيل والنقد.. عن اللوحة العربية في المنجز الفني الكوني عامة.

وتخبرنا المؤلفة بأن أحد الذين تحدثوا عن معنى الحداثة قال: «عليها أن تكون كأحلام الليل غير متشابهة، وأن تحمل جمال الإبداع، وجمال الحس بالتاريخ، والحالة الوجدانية».

وتشير إلى التجريد الذي يتناوله أحد الفنانين من خلال رؤية (نورمان روكويل)، حيث يوجه (روكويل) نقداً لاذعاً للأسلوب التجريدي باستخدام طريقة يمكن وصفها (لوحة داخل لوحة) تحيلنا إلى ما ابتدعه شكسبير (المسرح داخل المسرح) في رائعته هاملت، حيث تضم لوحة (كومبير) لوحتين متعارضتين في الأسلوب إحداهما يريد لنا (روكويل) أن نتعاطف معها، وأخرى يريد منا أن ندينها، أما التي يغرينا بمشاركته في الانحياز إليها فأسلوبها واقعي، والأخرى أسلوبها تجريدي، والمشاهد يقف ليتأمل اللوحة المدانة الغارقة في فوضى من الألوان.

وتخبرنا المؤلفة بأن اللوحة العربية بحاجة إلى نظرة مثقفة واعية بصرياً، فالأوروبي يقرأ اللوحة بتجربة بصرية تراكمت لديه خلال مئات السنين، فهناك مدارس واتجاهات نقدية، وحصة الرسم في المدارس الغربية كبيرة.

أما في المنجز الكوني - كما ترى المؤلفة - فإن التأثيرات الأوروبية لا تزال حاضرة بوضوح في أعمالنا، وأن أقصى ما يقدمه الفنان العربي هو الحس العربي للوحته من خلال اللون، ذلك أن ما أنفقناه من زمن في رسم اللوحات يعدّ قصيراً.





لـ «غازي الذيبة»

عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، وضمن سلسلة كتاب الشهر، صدر ديوان شعر بعنوان «تفاحة الأسرار» للشاعر «غازي الذيبة»، والديوان عبارة عن قصيدة طويلة، جاءت في (٢٥٢) صفحة.

يفتتح الشاعر ديوانه أو قصيدته الطويلة بهذه الأبيات:

«حلقي يا شقيقتي الصغيرة فوق كتف الغيوم

اركضي في سهوب الحلم

انثري زهرك الندي على الطرقات

ستتفتح الأزهار قصيرة القامة في نيساننا القادم

وأنت تقايسين الشجرة طولك

بينما أكون وحيداً يغبط خيالاته بالثرثرة

ويقص عليها غيابه»

وإذا كان من ملاحظة أولى على هذه الأبيات، فهي أنها أبيات تسعى للانعتاق من الأماكن المغلقة، والخروج إلى فضاءات رحبة، فالسهوب والغيوم والطرقات كلها أماكن مفتوحة للناظرين والعابرين والحالمين.

وعلى الرغم من أن روح السرد موجودة في هذه القصيدة / الديوان، فقد ظل الشاعر منتبها إلى آن الصورة الشعرية شيء أصيل في التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، لذلك نجده يشبه الغيوم بالإنسان فيجعل لها كتفا، كما نجده يفتح الأحلام على فضاءات السهوب.

وفي موضع آخر من هذه القصيدة - الديوان يقول الشاعر:

«كانت العتمة تصنع ظلمتها ببطء

وكان الخوف يتسلل إلى رهبته حافياً

وكان الشجر ينام

وكأن غمامة من الحبر

تطوف أوراقه البيضاء»

وإذا كان الشاعر يحافظ في هذه الأبيات على التمسك بالأماكن المفتوحة، فإنه حريص كذلك على أن يؤلف من الطبيعة لوحة يريدها مفتوحة على التأويل والتخييل.

وبطبيعة الحال فإن للطبيعة حضورها في هذا الديوان - القصيدة، سواء من حيث تشكيل الصورة، أو المفردات التي استخدمها الشاعر، ومن هذه المفردات: الشجر، الغيوم، الحقول، البحر، الازدهار، الرياح، الظلال، الشمس، الطير، الشتاء، الجبال، الغابة وغيرها.

ولعل الشاعر يدرك تمام الإدراك أنه يشكل من مفردات الطبيعة لوحة إنسانية مركبة، وصوراً وجدانية تلامس الروح، لذلك نجده يقول:

«هما

الصورة الخارجة من الإطار في كل لحظة

التوق الذي يندف المطر

الصورة الغامقة لشجرة كبيرة

الشوق المهور بشاهدة جرفتها الأمطار

الصورة المتبتلة لقديسين يخرجان من الأيقونة

هما

الجد والجدة

في ذلك الإطار الأبيض

المعلق على جدار الروح

سيد نعاسك» (ص١١٢)

هكذا يحاول الشاعر أن ينقل وجع الإنسان إلى الطبيعة، وأن يجعل من الطبيعة أرضاً خصبة للشكوى، وتبادل الأحزان والأحلام والآمال، ولعل الطبيعة التي تواجه كل تقلبات الحياة خير من يستمع لشكوى الشاعر الذي وجد ملاذه في فضاءاتها المفتوحة، لذلك يقول الشاعر في خاتمة ديوانه:

«في العلا برق يُحدق

كان يجهش باللمعان

وأجنحتي تخفق هادئةً

أعرف أن الشقيقة ترفع ياقتها الآن

أمام المرآة

وتغني» (ص٢٥٢)

جملة القول: إن ديوان «تفاحة الأسرار» للشاعر غازي الذيبة، يستحق القراءة والاقتناء لما فيه من شعر حقيقي، ولوحات وجدانية، وأبعاد إنسانية، وصور تهز المخيلة وتوقظ الروح النائمة أو اللاهية.



«أساطير»

لـ «مهدي نصير»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى صدر ديوان شعر بعنوان «أساطير» للشاعر «مهدي نصير».

يقع الديوان في مائتي صفحة، ويضم جملة من القصائد، منها: بكائيات للتاسع من نيسان (مئة بكائية لبغداد)، وطقوس جديدة للموت وربما للحياة، وأسطورة، ثم سفر حراء.

وقد حرص الشاعر على أن يدرج تحت العنوانين الأول والثاني جملة من القصائد القصيرة، لذلك نجد تحت عنوان بكائيات للتاسع من نيسان (٩٨) مقطعاً شعرياً قصيراً، جاء كل مقطع منها تحت عنوان «بكاء».

يقول الشاعر في المقطع الأول من البكائيات:

«أحب من الرمل

رملاً

تطهر بالدم والشهداء

وأنبت خيلاً

وأنبت قمحاً

وأنبت ماءً!» (ص١١).

ونجد أن هذه البكائيات قد تفاوتت من حيث الحجم، فبعضها لا يتعدى بضعة مقاطع شعرية، وبعضها جاء في صفحة واحدة، وبعضها في صفحتين، ومن هذه البكائيات ما جاءت في بضع كلمات، مثل هذه البكائية:

(والفجر)

«إن الفجر كان شهيداً» (ص١٥)

ولعل الشاعر يحاول بأسلوبه هذا أن يجعل من قصائده ذات وقع وإيقاع خاص، وأن يعطي لموضوعه الأبعاد والتقنيات الفنية المناسبة.

وإذا ما انتقلنا من هذه البكائيات إلى عنوان جديد، هو «طقوس جديدة للموت» فإننا نجد الشاعر يقول في هذه القصيدة:

«توضأ وغسّل يديك بماء شحيح

بهذا الصباح

سيذبح ابنك بين يديك

فحضّر وليمتك الدموية يا أبت

وشرّب دماء بنيك!

بهذا الصباح

وتوقظ مدينتك الصدئة

وتوقظني من منامي الأخير!

تمسد فوق دمي

وتبكي بكاء مريراً

ستوقظني يا أبي ثم تبكي

وتطلق لعنة موتي الأخير!» (ص٧١)

لقد اختار الشاعر لهذه القصيدة أسلوباً سردياً، لأنه يعطي الموضوع الأهمية القصوى، فهو على استعداد لأن يقدم ما هو فكري على ما هو فني مقابل أن يفهم المتلقي ما يرمي إليه الشاعر، لذلك فإن الشاعر هنا لا يخفي موضوعه، إنه يضع نفسه في تصرف هذا الأب الخانع الخاضع المستسلم، الذي أوصله ضعفه إلى أن يجعل أبناءه قرابين لمن يطلب دماءهم.

ويتكىء الشاعر من جملة ما يتكىء في هذا الديوان على الموروث الديني، وقد تجلى هذا الاتكاء أكثر ما تجلى، في القصيدة التي حملت عنوان «سفر حراء»، والتي يقول في مطلعها:

«أقلب وجهي

- يا رب هذا أنا أتهجد

في الرمل والغار

أبكي.. أصلي وأنتحب!» (ص١٨٧)

ومن المعروف ما لغار حراء من أهمية دينية، وأبعاد وجدانية، ونفحات إيمانية عند المسلمين جميعهم، فهو الغار الذي تردد عليه وتعبد فيه رسول البشرية الأعظم محمد صلى الله عليه وسلم.

وفي مقطع آخر من هذه القصيدة، يقول الشاعر:

«يقول محمد:

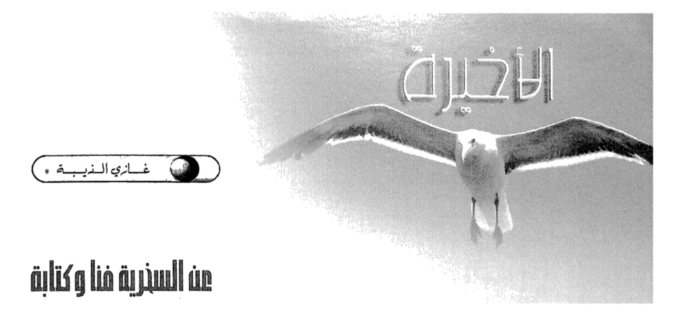
لعلي أضيء لبعض دمي ناركم

وأضيء لكم درب عودتكم

نحو كثبان رملكم

المحترق» (ص١٩٥)

هكذا يجد الشاعر في الموروث الديني ما يعينه على موضوعه، وما يبث في قصائده روح الأمل، على الرغم من الألم وحالات الضياع والتيه والهزيمة التي يعيشها ويعانيها عرب هذا الزمان.



غازي الذيبة *

عن السخرية فنا وكتابة

الكتابة الساخرة.. فن محير، مصنوع من عجينة غريبة عن فنون الكتابة الاخرى، خميرته المشهد اليومي، والتفاصيل المنعتقة من هم الانسان، المسكونة بأوجاعه، والمشذبة بمقص ألمه، لكنه يحمل في تضاعيفه لونا منفردا من الكتابة التي لا تهتم كثيرا بزخرف اللغة، ولا بقوانينها وتشريعاتها الصارمة، ولا ببلاغاتها المدهونة بالتوضيب والترتيب والنسق وما الى ذلك من قوانين الكتابة الصارمة، الخارجة من تحت أتون نقد منهمك بتفكيك البنية، وترتيب الشظايا، وصياغة جمل لا يفهمها حتى الضالعون في العلم.

أليست كتابة ساخرة، لا تهتم إلا بما ستقوله في نهاية الامر ، ولما سيجعلنا نقلب على ظهورنا من الضحك او الالم أو أي شيء آخر، يجعلنا نتحسس مواقع وجودنا في هذا العالم، الذي لا وجود لنا فيه من غير أن نحس بذلك .. نحن .. لا ان يحس بنا غيرنا.

وبذلك فالكتابة الساخرة فن ناء بنفسه عن الرخاوة او الترهل، ولا يقبل الزوائد الدودية، التي لا تحقن النص بمعنى او بمقولة، لا .. إنه نوع كتابي عجيب في دهائه الابداعي، وحنكته الفنية، وقدرته على توصيل الفكرة باسرع الطرق للمتلقين، بارع في استغلال كل مساحات الحرية المتاحة في الواقع، لتوظيفها في النص، وحبكها بما يجعل قدرتنا على احتماله، مريحة في ظاهرها، لكنها قلقة فيما يعتمل خلف سطورها.

هذا الفن الكتابي، يبدو من أكثر الفنون سعة على الاتصال مع المتلقين، وصاحب دائرة جماهيرية، كبيرة، نافذ في مساحات شاسعة من الامكنة والمواقع، لأن كتابه بارعون في اقتناص مادتهم من الحياة، وتوظيف افعالها، بما يليق بهذا التوظيف، لأن يكون حميما، قريبا من روح الناس، متصلا بواقعهم، منهمك في قضاياهم المباشرة، متفق مع لغتهم اليومية، حتى ان بعض الكتاب الساخرين، لا يخجلون من الكتابة باللغات المحلية، لمجتمعاتهم، وبذلك يتسنى لهم استخدام كل منتجات هذه اللغات من بلاغات وحكم وأمثال ومقولات ونكات وتعليقات ومفردات تضج بالإشارة والدلالة وأساليب سردية، تعتمد نسق المحكي غالبا، وتنهمك به.

ان الكتابة الساخرة هي النوع الأدبي المكتوب الوحيد الذي ما زال يحافظ على قدر مناسب من الاتصال مع الجمهور، في غياب فقدان أنواع الكتابة الاخرى صلتها بالجمهور، بل انتهاء فعلها غالبا، لانفصام منتجيها، عن واقعهم، وذهابهم الى مناطق تتستر بالتماس فكرها، من عدم الاقتراب من العامة، لان ذلك يهبط بمستواهم الفني، حسب ما يدعون، ويورثهم المباشرة والوضوح، والوقوع في فخاخ (الجمهور عايز كدة) مع ان الجمهور لا يهتم بهذه المقولة، إذا ما قدم له فن يرفع سويته، ويجعله على صلة مع همه، بلغة يفهمها، وبطرق وأساليب تلقي القبض عليه، دون مواربة او تقتير.

ومصطلح الكتابة الساخرة، هنا، لا يقتضي ان يكون منتجه (نكتيًا) بارعا في إيصالنا الى ما يضحكنا، أو الخلوص الى الهزل، وما يحمله من ركاكة وسطحية، لا .. إنها الكتابة التي تستعيد نظام قولها من فهم الواقع، وإدراك تناقضاته، ومقاربته في قوالب فنية، قادرة على التقاط المفارقة، وتوظيفها بما يليق بلحظتها لان تكون مشحونة بالنقد الاجتماعي والسياسي والفكري دون مواربات، إذ تذهب الى المفارقة مباشرة.

وكثير ممن نطلق عليهم كتابا ساخرين، هم كتاب منهمكون في انتاج ما يثير حواسنا نحو نقد السلبي، وما يدفعنا لأن نلتقي مع ذواتنا في لحظات سكونها، انهم يسعون الى تفجير السؤال المختفي في قلقنا حول أوضاع عامة، ليقولوه بطريقة تمتلىء بالمعنى والحنكة والدهاء، ومن ثم إعادة إنتاجه في وعينا، ليكون منطلقا لاكتشاف هذا السؤال وما يخفيه وراءه.

انها . أي الكتابة الساخرة. لا تقف على ما هو فارق في الواقع، ولا ما يلتقط اليومي، او يشارك الجمهور حيواته وانشغالاته، إنها بتوضيح أقل تعقيدا مما هو سائر بين المنظرين، ذلك الفن الذي يلتمس طاقته على البوح من خلال الواقع، أي انها اقرب للواقعية، وهي في هذا المعنى، شديدة الصلة مع تفاصيل الحياة، من باقي الفنون الكتابية التي تستند الى صلتها مع تفاصيل الذات، ومخيال منتجيها المتزمتين لشروطهم الفنية في الكتابة، تلك التي تحملهم على ان يكونوا في واد والناس في واد آخر .

---

* كاتب وشاعر اردني

Ghazi65__1@hotmail.com


للفنان مهنا الدره

